

فصول

مجلة النقد الأدبي

مجلة علمية محكمة

مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة
مكتبة جامعة القاهرة

فروعاً نظيفية



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول

مجلة النقد الأدبي



رئيس مجلس الإدارة: سمير سرهان

رئيس التحرير: جابر عصفور

نائب رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: محمود القاضي

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: حازم شحاته

فاطمة قنديل

مكتبات: أمال صلاح

صالح راشد

● الأسعار في البلاد العربية :

الكويت ١,٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٥٠ درهم - سلطنة عمان ٣ ريال - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣ دينار - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢,٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة/ القدس ٢,٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١,٧ دينار - مصر/ أبو ظبي ٣٠ درهم.

● الاشتراكات من الداخل

عن سنة (أربعة أعداد) ١٢٠٠ قرشاً + مصاريف البريد ٢٨٠ قرشاً ، ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية .

● الاشتراكات من الخارج :

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات . مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً) .

● ترسل الاشتراكات على العنوان التالي :

مجلة ١ فصول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج . م . ع .
تليفون : ٧٧٥٠٠٠ - ٧٧٥١٠٩ - ٧٧٥٢٢٨ - ٧٦٥٤٣٦ فاكس : ٧٥٤٢١٣

السعر: ثلاثة جنيهات

ISSN 1110-0702

● الإعلانات : يتفق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين .

• فى هذا العدد



مفتتح
مركز تحقيقات كالمبيوتر علوم اسدى
دراسات

المجلد
الخامس عشر
العدد الرابع

شباط ١٩٩٧



- | | | |
|-----|---------------------|--|
| ٥ | رئيس التحرير | • مفتتح |
| ١١ | بمنى العميد | • السيرة الذاتية الروائية |
| ٢٥ | منى مبخائيل | • التناص فى «تراثها وعقرا» |
| ٣٣ | محمد الباردى | • الشخصية الروائية والقناع |
| ٤٢ | أحمد صبرة | • جوانب من شعرية الرواية |
| ٦٥ | صلاح صالح | • شخصيات غربية فى روايات عربية |
| ٨١ | فخرى صالح | • قامات الرد : لعبة خليل الشاعر |
| ٨٨ | إدوار الخضر | • الفن المراءى فى «أحاديث جانبية» |
| ٩٩ | عبد الكريم أبو خشاف | • توفيق زياد : ذاكرة الزيتون |
| ١١٦ | نهى البسيمى | • أنجار مجنون ليلى |
| ١٣٣ | محمد فكرى الجزار | • الهاربة بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعي به |
| ١٦٠ | عبد الله إبراهيم | • طه حسين : تفكيك مبدأ المقايضة |
| ١٨٤ | محمد أزيينة | • الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبى |
| ١٩٣ | مسحوب الزهرائى | • النقد الجمالى فى النقد الألسنى |

فراغات نظيفية

فراغات نظيفية

● آفاق نقدية

٢٢١ ————وزان برنار

٢٥٦ بوريس أومسكسكى

٢٧٠ نبي الشريفي - سيد الحزوي



مركز تحقيق تكملة علوم إسماعيل

● آفاق تراثية

٢٨١ محمد بدوي

٢٩٩ رجاء بن سلامة

- أمثلة العبد الأبق

- في النصب والبيان ومحنة المعنى

● عروض ومتابعات

٣١١ سميرة رمضان

٣١٦ هالة فؤاد

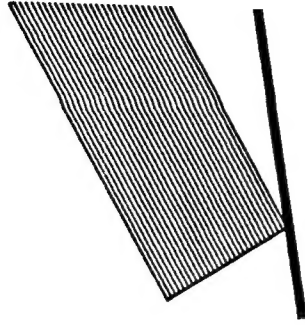
٣٣٠ غادة نبيل

- الكتب المصرون بين الرواية والتاريخ

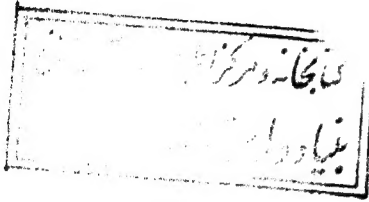
- قراءة في مجلة «الف»

- بحوث مهرجان القاهرة للإبداع

الشعري (تقرير)



مفتتح



تقدير ألف ليلة

خمسة على الأقل من المشايخ المتسبين إلى الأزهر في مصر اقترنت أسماؤهم بطباعة (ألف ليلة) في القرن التاسع عشر، أضف إليهم ثلاثة على الأقل من مشايخ الهند الذين أشرفوا على طباعتها في مدينة كلكتا بالهند، وهم مثال على غيرهم في أقطار إسلامية متباعدة، ومع ذلك لم يتخرج أحد هؤلاء من تصحيح متن الليالي وتقديمه إلى القراء، ولم يشعر واحد منهم بغضاضة في الإشادة بقيمة ذلك المتن وروايته بكل ما انطوى عليه من خصائص وأساليب، أو تضمنه من أحداث ووقائع وشخصيات ومشاهد ونزعات، بل أكد كل واحد منهم، كما أكد غيره، قيمة المتن الذي احتفى بطبيعته الأدبية في سماحة لا تعرف التزمت الأخلاقي، ورحابة وعى ينفر من لبسة الرياء والتصنع باسم أى نوع من أنواع التأويل الاعتقادي أو التصلب الاجتماعي. وكانوا جميعا يسيرون سيرة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية والرغبة بها عن التزمت والتصنع.

ولذلك، كان من الطبيعي أن لايمتد الشيخ عبدالرحمن الصفتى، فى طبعة بولاق الأولى ١٨٣٥، بقلمه إلى المتن إلا ليصوب اللغة من «ركاكة الغلطات السخيفة» للعامة، مؤكدا إعراضه عن استهجان «المعاني الكثيفة» التى أدرك أنها بعض ما يلازم الخصائص الأدبية للمتن ويلزم عنها. ومضى على أثره الشيخ قطه العدوى فى طبعة بولاق الثانية التى ختمها سنة ١٨٦٣ بما يدل على تقديره للمتن الذى يتضمن من فنون النوادر والآثار وأنواع الحكايات والأخبار ما يتسلى به المحزون، ويفيد المتطلع إلى ما فيه من حكم وفوائد ونصائح ومواعظ. وقد بذل الشيخ من الجهد ما رآه ضروريا للوصول بلغة المتن إلى ما تؤدي به الغرض الذى وضع من أجله، وهو تحقيق الفائدة والمتعة من حكايات الليالي، لكل مطالع وناظر وسامع، سواء كان من الخواص الأعلام أو زمرة العامة العوام. وفى الإشارة إلى «كل مطالع وسامع وناظر» ما يدل على تعدد مستويات تلقى ألف ليلة، ومراوحتها بين عوالم الخاصة والعامة، وتقلبها ما بين آليات الإرسال الكتابي والشفاهي.

وقد مضى الشيخ طه محمود قطرية فى اتجاه سلفه الشيخ قطة العدوى، فختم نسخة المطبعة الوهبة (سنة ١٨٨٠م) بحمد الله الذى قصّ على نبيه أحسن القصص، وأباح لأمتة فنون الرخص من الحكايات التى تعينهم على احتمال النوازل، مؤكدا مكانة الكتاب التى تغنى عن الإطناب فى مدحه، إذ العبارة تقصر عن الإحاطة بمحاسنه، والبلغ لا يتسهل له نعت ما كمن من اللطائف فى مكانه. وفى إشارة الشيخ قطرية إلى «أحسن القصص» ما يؤكد على سبيل التضمن أن فن القص من الفنون المندوب إليها، وأن فائدة الليالى المنتسبة إلى هذا الفن قرينة إباحته للناس، تحقيقا لألوان المتعة والإفادة لعامة المسلمين وخواصهم. أما الشيخ عثمان عبد الرازق صاحب المطبعة العثمانية فختم طبعته (سنة ١٨٨٤) بحمد الله على طبع كتاب الليالى الذى يحوى من عجائب الأخبار ما يهز العقول، ويضم من غرائب الأنباء ما يجاور بين بدائع المنقول والمعقول، فهو بغية أرباب الآداب ومرمى النظار والسمار والأحباب، لأنه كتاب يكفى الطالب له عن كثير من دواوين الأخبار والتحرير. وتلك هى الألفاظ نفسها التى نقلها الشيخ إبراهيم الفيومى فى خاتمة الطبعة الثالثة من طبعات المطبعة الشرفية سنة ١٨٩٦، غير بعيد عن المعنى الذى فهمه هؤلاء جميعا عن مفتتح الليالى الذى جعل من سير الأولين عبرة للآخرين، لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر، ويطلع ما جرى للأمم السالفة فينجزر.

ولم يفت ذلك المعنى الشيخ أحمد كبير الذى أشرف على طبعة كلكتا الثانية فى الهند، فاستهل الربع الثالث منها بالإشادة بما تتضمنه الليالى من الحكايات والروايات التى يستلذ بظواهرها أرباب الظواهر، ويشغل بمبادئها أصحاب النواظر فى البواطن، فيعتبر بمعانيها من له نظر فى عواقب الأمور، بوصفها كتاب عبرة لمن اعتبر، وخبرة لمن استخبر، ومسرة لمن تضجر، ومشغلة لمن تنغص بالغير. ولا يمكن لكتاب يستحق أن يكتب بالإبر على آفاق البصر أن يشغل بظواهره الباحث عن بواطنه، أو يتخرج من بعض دواله من يفهم معانى مدلولاته، فالسماحة فى تقبله هى الوجه الآخر من إدراك غاياته، فهزله بعض جده، وإحماضه سبب إجمامه، ومضحكاته لوازم مبكياته، وما يشد العامة إليه هو أول الظاهر الذى يستدل به الخاصة على ما وراءه.

وذلك موقف يستند فى تبريره إلى المعقول والمنقول، ويتواصل مع التقاليد النقدية والبلاغية التى دافعت عن الأدب فى وجه الهجمات الأخلاقية التى استند بعضها إلى تأويلات اعتقادية جامدة. وبقدر ما جمعت هذه التقاليد بين الشعر والنثر، ووصلت فتنة النظم بمتعة السرد، أكدت قدرة الإبداع عموما على الكشف عن «الأخلاقى» فيما يبدو خارجا على الأخلاق المألوفة، وأبرزت أهمية استتارة العقل فى عدم الانغلاق بالنص على معنى واحد. وميزت بين المعانى الأولى الخاصة بظواهر الكلام والمعانى الثانى التى هى المقاصد الباطنة من الكلام، بما يفتح النص الأدبى على أفقه الخاص، بعيدا عن المعانى الحرفية والنواهى التسلطية والقوالب الجامدة لمن ينصبون أنفسهم أوصياء على غيرهم، ظنا منهم أنهم يحتكرون معرفة الحقيقة دون سواهم.

ولم يكن المشايخ الذين قاموا على تصحيح «ألف ليلة» فى حاجة إلى الدفاع عنها ضد من يقذفها بالباطل، أو يتهمها بإفساد الأخلاق، أو يسعى إلى مصادرتها من الأسواق، أو تجريم من يطبعها ويقوم

بتوزيعها، لسبب بسيط هو أنه لم يكن فى زمن هؤلاء المشايخ من يستنكر الليالى، أو يستقبح منها أو بعض عباراتها وألفاظها. ولم يجد هؤلاء المشايخ فى تراثهم هجوما على الليالى أو على ما دخل فى بابها مما هو شبيه بها، أو حتى على ما توغل فى المناطق المظلمة لبحور المعانى الكثيفة التى حامت الليالى على سواحلها، فقد استقر فى خلد الجميع ما انتهت إليه الأفهام الثابتة من التمييز بين الجمالى والأخلاقى، حتى لو وقع تداخل بينهما، فالأول ينتمى إلى عالم الفن الذى يتوسل بالرمز والمجاز، التمثيل والإشارة، ولا يعرف ثبات الدلالة أو المعنى الحرفى، ويعلو على المعنى الضيق للمنفعة الاجتماعية المباشرة أو التوصيف الجامد للأخلاق الوقتية. والثانى لا يتصل بالأول إلا اتصال المدلول الواحد بالدال الذى تتعدد مدلولاته فى الدلالة التى ترتقى بالإنسان من مستوى الضرورة إلى مستوى الحرية، عبر وسائل مراوغة، وتقنيات متنوعة، وأساليب لا ضفاف لثرائها فى تحقيق غاياتها التى هى عبرة لمن اعتبر.

وآية ذلك ما ردّه به ابن المعتز الشاعر الناقد على أبى بكر نطاحة الفقيه الذى هاجم الشعراء لخروجهم على الأخلاق، فكتب إليه ابن المعتز يذكره بأن الشعر لم يؤسس على أن يكون المبرز فى ميدانه من لم يغو بصبوة، أو يرخص فى هفوة، أو يكسب شعره معارض الحق. ولو سلك أحد بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من المتقدمين أمية بن أبى الصلت وعدى بن زيد العبادى؛ إذ كانا أكثر تذكيرا وتحذيرا ومواعظ فى أشعارهما من امرئ القيس والنابعة والأعشى. وهل يتناشد الناس أشعار هؤلاء وأمثالهم، على تعيهرهم فيما يقول ابن المعتز، إلا على ملأ من الناس وفى حلق المساجد؟! وهل يروى ذلك إلا العلماء الثقات الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبى (صلعم) ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر.

وقد امتد أبوبكر الصولى بعبارات ابن المعتز إلى بعد آخر من أبعادها فى قوله الموجز الدال: «ما ظننت أن كفرا ينقص من شعر ولا أن إيمانا يزيد فيه». وهو قول يصل بالتمييز بين الشعرى من ناحية، وبين الأخلاقى أو الاعتقادى من ناحية ثانية، إلى ما يؤسس مبدأ عاما يميز به الفن فى أفقه الخاص الذى لا يتناقض مع الأخلاق أو الاعتقاد بالضرورة، بل يتميز عنهما فى وسائله وتقنياته وعلاقات دلالاته بنوع خاص من معرفة المتعة أو متعة المعرفة التى لا تتحقق إلا بالفن.

وأتصور أن الجاحظ كان على قدر كبير من الوعى بهذا النوع من المتعة التى يحققها الفن بأدواته الخاصة، وعلى رأسها النظم والصورة، فى كل ألوان الفن الأدبى، فتحدث عن الشعر الذى يتميز بأنه ضرب من النسيج وجنس من التصوير، وذلك بالقدر الذى أوضح به أهمية الصورة والنظم فى مجالات الشعر بعامة والسر القصصى بخاصة، ولذلك أكد فى غير موضع من كتاباته أن الإعراب يفسد نوادر المولدين، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب، لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبت تلك الصورة وذلك المخرج وتلك اللغة وتلك العادة، فإذا أدخلت على هذا الأمر ما يغير منه انقلب المعنى مع انقلاب نظمه وتبدل صورته.

ووصل الجاحظ بين خصائص الكلام ومقتضى الأحوال بما أبرز العلاقة بين الصياغة والمقام، وبين النظم والوظيفة، وبين تعدد المقامات السردية وتنوع مستويات اللغة الحوارية، فذهب إلى أن لكل ضرب من الحديث ضربا من اللفظ، ولكل نوع من المعانى نوعا من الأسماء، فالسخيف للسخيف، والخفيف

للخفيف، والإفصاح في مواضع الإفصاح، والكتابة في موضع الكناية، والسخافة في موضعها الذي لا يختلط بالجزالة، قط، أو يأخذ بأكظامها. وبقدر تأكيد الجاحظ الأفق الفني الخاص الذي تتميز به بلاغة السرد، وذلك ضمن اهتمامه بأنواع القص الصاعدة في عصره، هاجم الذين يميلون إلى التصنع في التورع، وينفرون من صراحة السرد في موضوعات الجنس على وجه التحديد، فرماهم في كتابه (الحيوان) بالرياء والنفاق اللذين يكشفان عن لؤم مستعمل ونذالة متمكنة، وروى عن الصحابة والسلف الصالح من الأبيات والأقوال التي لا حياة في معانيها أو إشارات الجنية ما لا تسمح به الرقابة المعاصرة، وما لا يمكن أن تنشره «الحياة» اليوم، وقد أنشد بعضها عن عبدالله بن عباس الذي قالها في المسجد الحرام دون غيره، وذلك كله ليثبت بالنقل، إلى جانب العقل، أنه لا حرج في إنشاد الشعر أو رواية القص مهما حمل من كلمات أو عبارات، وأن تبين مقامات السرد يفرض تبين أحوال الأساليب والمسميات، ومن ثم حرية النظم وصراحته في صياغة صور المواقف السردية متغايرة الخواص.

ولقد سار على أفكار الجاحظ المعتزلي تلميذه ابن قتيبة الذي انقلب عليه وانحاز إلى أهل النقل من الحنابلة، لكنه ظل يؤكد ما سبق أن تعلمه عن الجاحظ، وما أصبح تقليدا متبعا في البلاغة العربية، من ضرورة الحفاظ على تبين أحوال المقال بتبين مقتضيات المقام، فاستهل ابن قتيبة كتابه (عيون الأخبار) بتحذير المتزمتين والمتشككين والمتشددين فيما يترخص فيه غيرهم، مؤكدا أنه لم يكتب كتابه لهم وحدهم، وإنما كتبه لكل من يمكن أن يطالعه أو يقبل عليه، كأنه مائدة تختلف فيها مذاقات الطعوم لاختلاف شهوات الآكلين. ولذلك، راوح الكتاب على طريقة الجاحظ بين الهزل والجد على قاعدة: رَوَّحُوا عَنْ الْقُلُوبِ فَإِنَّ لَهَا سَامَةً كَسَامَةِ الْأَبْدَانِ. وأفصح في ذكر العورات لأن أسماء الأعضاء لا تؤثم، وإنما المأثم في شتم الأعراض وقول الزور والكذب وأكل لحوم الناس بالغيب. وترخص ابن قتيبة في إرسال اللسان بالرِفْت عند كل حكاية أو رواية تذهب بطلاوتها الكناية عنها، ويفسد متعتها التعريض بدل التصريح. وأبقى على اللحن في نواذر الأعراب التي يذهب الإعراب بما فيها من موضع الاستطراف. وأكد ابن قتيبة أنه يجري في ذلك كله على عادة السلف الصالح في إرسال النفس على السجية والرغبة عن لبسة الرياء والتصنع.

وليست هذه النتيجة بعيدة عن ما انتهى إليه أبو الحسين ابن وهب في كتابه (البرهان في وجوه البيان) في القرن الرابع للهجرة، خصوصا حين جمع بين الشعر والنثر في مبدأ واحد، هو مبدأ التنوع الذي يبقى على نشاط الذهن وحيوية النفس، مدركا أن تلقى أنواع الفن المختلفة يحتاج إلى ترخص خاص به، يراعى تبين مقامات الأداء وتغير شروط الاستقبال، فمخاطبة الناس على مقادير عقولهم تستدعى هذه المباشرة، مثلها مثل حكاية الأحوال التي تؤديها الرواية. ولذلك، استخدم الحكماء السخيف من الكلام في خطاب من لا يعرف غيره من العامة، وحكى المؤدون الألفاظ السخيفة على ما هي عليه في النواذر والمضاحك وما أشبهها من الحكايات التي متى حكاها الإنسان على غير ما هي عليه خرجت عن معنى ما أريد بها، وبردت عند المستمع إليها، فليس على حاكيتها عيب في سخافة لفظها، بل العيب عليه إذا قلب الكلام عن جهته.

وقد تواصلت هذه الأفكار التي تحولت إلى تقليد ثابت ومبدأ مقبول في بلاغة السرديات العربية، فلم نسمع عن هجوم قديم على الليالي، أو تزمت متصنع في الكتابة عن الجنس أو غيره من محرمات عصرنا، أو حجر على أحد بدعوى الأخلاق في الكتابة، فقد اتفقت الاجتهادات الأساسية في الحضارة العربية على إرسال النفس على سجيته في الإبداع، ومراعاة تباين أحوال المقال بتباين أحوال المقام، سواء في الشعر أو في النثر، في أشكال السرد العام أو ألوان السرد القصصى الخاص. ودليل ذلك اتفاق ابن المعتز السنّي الحنبلي مع الجاحظ الاعترالي، واتفاق ابن قتيبة النقلي مع نقيضه الجاحظ العقلاني، واتفاق ابن وهب الشيعي مع نظائره المتأخرين من أهل السنة أو المعتزلة أو غيرهم من طوائف المؤلفين والكتاب الذين لم أذكرهم اكتفاء بالأمثلة الدالة عليهم، في تنوع المذهب وتباين الانتماء الفكري أو الاعتقادي أو السياسي؛ فالقاسم المشترك بين الجميع هو التسامح في المقال بما يتيح الاستجابة إلى تباين المقام، وفهم أحوال المقام بما يصل بين سياقات النص الداخلية وسياقاته الخارجية، في عملية الاستقبال والتلقى التي هي معطوفة على عملية الإرسال والإنتاج. ولذلك، لم يشعر المشايخ الأزهرية الذين قاموا بتصحيح (ألف ليلة) وتقديمها إلى الجمهور بما تضيق به صدورهم، وكانت استجاباتهم السمة إليها استجابة من يعرف تراثه ويمثل تقاليده الرحبة في إطلاق إبداع النفس على سجيته.



في اللحظات الأخيرة قبل طبع هذا العدد من فصول، وبالتحديد في يوم الإثنين الموافق ٥ مايو ١٩٩٧، فقدت الحياة الثقافية العربية أستاذتنا الجليلة الدكتورة سهير القلصاوي رائدة دراسات ألف ليلة وليلة التي لولها ما وجدنا العشرات من الكتب والمئات من الدراسات التي تنافس كلها في جودة المنهج وتعدد المنظور، والتي تشترك كلها في التواصل مع تقاليد خلاقة استهلتها أستاذتنا التي كانت أول امرأة تحصل على درجة الدكتوراه من الجامعة المصرية في الآداب، وأول أستاذة في قسم اللغة العربية،

وأول رئيسة لهذا القسم، وأول سيدة تولت منصب رئيس الهيئة المصرية العامة للكتاب، وأول من أقام معرضاً دولياً للكتاب في مصر عام ١٩٦٧، وأول من استهل الأنشطة الثقافية في هذا المعرض، وأول رئيسة لجمعية خريجات الجامعة. ومؤلفاتها («أدب الخوارج»، «الحكاية في الأدب»، «في النقد الأدبي»، «ثم غربت الشمس»، «العالم بين دفتي كتاب»، «مع الكتب»، «الرواية الأمريكية الحديثة») وإبداعاتها («أحاديث جدتي»، «الشياطين تلهو») وترجماتها («ترويض النمرة»، «رسالة أيون»، «عزيزتي أنتونيا»، «رسائل صينية»، «قصص صينية»، «هدية من البحر»، «مائدة المعرفة»، «كتاب العجائب») وبحوثها الكثيرة التي لم تجمع في كتاب مع مقالاتها الوفيرة وأحاديثها الإذاعية، وقصائدها التي جعلتها واحدة من مؤسسي جماعة أبوللو، ونشاطها العام الثقافي والاجتماعي - كل ذلك يجعل منها نجمة ساطعة في تاريخ الثقافة العربية.

رحمها الله رحمة واسعة وألهم أبناءها وتلامذتها وقراءها الصبر والسلوان.

رئيس التحرير

اعتذار

نشرت «فصول» في عددها السابق مقالا بعنوان «الأرض اليباب وأنشودة المطر - معالم بارزة في طريق الحداثة» تحت اسم محمد عواد.

وتعتذر مجلة «فصول» مرتين؛ مرة لأن صاحب هذا المقال هو الدكتور نايف خالد العجلوني، ومرة لأن تحرير المجلة فاته أن هذا المقال قد نشر كاملا في مجلة «أبحاث اليرموك» سلسلة الآداب واللغويات (المجلد الرابع عشر، العدد الأول، ١٤١٧ هـ / ١٩٩٦) التي تصدر عن عمادة البحث العلمي والدراسات العليا، جامعة اليرموك، إربد، الأردن.

السيرة الذاتية الروائية والوظيفة المزدوجة:

دراسة في ثلاثية حنامينة

يمنى العيد*

الشفافية والاستنباب

١ - من المعروف أن هناك ما هو مشترك بين الأجناس الأدبية، وهو كونها أدباً. وكل كلام على الأدب يطرح سؤاله عن مدى شفافية اللغة، هذه الشفافية التي دُمُرت، كما يقول فوكو، في بابل لتعاقب الإنسان، بعد أن كانت العلامات ترتبط ارتباطاً تشابهاً عميقاً بما تشير إليه، وبعد أن كان الخطاب صورة لمنطوقة^(١).

لقد فارقت اللغة الأشياء، وتعدّرت، حسب بارت، وجود درجة صفر للكتابة.

إن لعبة الدوال والنظم التي تبنى بها كل كتابة أدبية - والسيرة الذاتية أدب - تجعلنا نتساءل عن مدى الاستيهام الذي يلازم عملية الصياغة، بما في ذلك صياغة كاتب السيرة الذاتية لتصوراته الاسترجاعية وحتى لمدوناته اليومية، أو لاعترافاته.

لماذا السيرة الذاتية؟

ملت في كلامي على السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث إلى السيرة الذاتية الروائية. وملت في كلامي على السيرة الذاتية الروائية إلى الكلام على ثلاثية حنامينة الروائية. عنيت: «بقايا صور» و«المستقع» و«القطاف»^(٢). السؤال الذي قد يطرح هنا هو:

أولاً: لماذا السيرة الذاتية الروائية، علماً بأن كتب السيرة الذاتية كثيرة في الأدب العربي الحديث؟^(٣)

ثانياً: لماذا ثلاثية حنامينة؟

أولاً: أوجز جوابي الذي يعلل ميلى إلى ما ملت إليه في النقاط التالية:

* ناقدة لبنانية.

لا يطابق خيوط الحكى «خيوط» المحكى عنه، لأن الحكى، إضافة إلى كونه مفارقاً لمرجعياته، هو استنساب، أى انتقاء واجتزاء، وأحياناً تقديم وتأخير يقتضيه سياق تتحكم به رؤية من يحكى لما يحكى، وكمثال أوجز ما أورده ميخائيل نعيمة فى تقديمه لكتاب سيرته الذاتية (سبعون)^(٤).

يخبرنا ميخائيل نعيمة بأنه يستحيل عليه أن يعرض لحياته «لمحة لمحة حسب تسلسلها فى الزمان والمكان» (ص ٩)، وأن ينتزع من كل لمحة جميع ما حملته إليه من موحيات، وتخييلات، وجميع ما حملتها من حركات عفوية وغير عفوية، ومن وساوس ورغبات، ومن أحلام، وملذات، وأوجاع كتم بعضها عن الناس وفضح بعضها (ص ٩)، لذا يقرر بأن يعطى للناس من حياته قدر نصيبهم فيها، أو ما يظنه نصيبهم. أما حياته الخاصة التى تعنى «من أين أرزق، وماذا أكل وأشرب وألبس»، «وماذا كان بينى وبين نساء أحببتهن وأحببن، ومتى حزنت وبكيت (...)»، أما هذه الأمور كلها، وكثير من نوعها، فما ظننت يوماً أن للناس أى نفع فى معرفتها، لذلك أهملتها الإهمال كله^(٥) فى كتاباتى» (ص ١١).

إن ما يقوله نعيمة يشير بوضوح إلى رؤية معيارية تتخذ لصاحبها ما يمكن أن يحكيه من سيرته الذاتية وما عليه إهماله، مما هو خاص، فى هذه السيرة. كما يشير إلى نوع من الاستنساب، واستحالة الالتزام بتسلسل زمن المرجعى، وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكى وبالتالي عجز اللغة عن المطابقة.

الرؤية المعيارية

٢ - إن وجود رؤية معيارية تتحكم فى الكتابة، بما فيها كتابة السيرة الذاتية، يحيل هذه الكتابة إلى مجال حضارى، أو إلى ما يسود فى هذه الحضارة من أعراف وسنن تشكل سمات هذه الحضارة وهوية الانتماء إليها. لذا، لا بد أن نتساءل عن علاقة الكتابة بالأسائد فى الحضارة التى تنتمى إليها، وعن مدى استعدادها للخروج على هذا الأسائد والجهر بما فى الدواخل، مما هو متعارض أو متناقض، مع هذا الأسائد.

وقد نجد أنفسنا مضطرين، فى حال خضوع كتابة السيرة الذاتية لسلطة الأسائد، إلى وضع ميثاق السيرة الذاتية المعلن موضع الريبة، لأن صاحب السيرة قد يتواطأ، فى مثل هذه الحال، مع القامع ضد المقموع فيه، أو قد لا يجرؤ على ملامسة ما فى أعماق ذاته، ورفع الستار عن مكنون هذه الذات ومكبوتها.

إن الكلام فى موضوعات الجنس والدين والسياسة، مازال فى بلداننا العربية كلاماً محظوراً بهذه النسبة أو تلك. ومازال الكثير من الكتب التى تتناول هذه الموضوعات يمنع حتى فى حال توسله المتخيل الروائى^(٦). وما زالت أحكام النفى والقتل والاعتقال تصدر بحق الكثير من الكتاب والأدباء^(٧)، فكيف إذا جاء الكلام على هذه الموضوعات فى اعترافات، أو فى يوميات، أو فى مذكرات، أو فى خطاب استرجاعى... أى فى كتابة يفترض فيها، لأنها سيرة ذاتية، الصدق وقول الحقيقة.

لذا، نجد بعض الدارسين يتحفظ تجاه السير الذاتية التى كتبها عدد من كبار الأدباء العرب، لأنها فى نظرهم ليست سيراً ذاتية بالمقارنة مع ما تتسم به السير الذاتية فى أدب الغرب لجهة الجرأة فى الكشف عن الذات، شأن جرأة «روسو» و«أندريه جيد» مثلاً فى اعترافات كل منهما^(٨).

وبالمقابل، يبدو المتخيل الروائى قناعاً أكثر صدقاً فى تقديم السيرة الذاتية، فهو إذ يضم الميثاق يصبح أكثر جرأة على كشف الذات. كما أن شفافية الازدواج بين الراوى والكتاب تترك حيزاً للذات كى تقف فيه أمام مرآة ذاتها، وتجاوز معرفياً عريها.

التجنيس - الميثاق وعامل القراءة

٣ - إن خطاب السيرة الذاتية نفسه لا يخلو من عملية تجنيس تتخذ مظهر اللاتجنيس: فخطاب السيرة الذاتية الذى يعتمد المجاورة بين أساليب وأنماط نصية متنوعة (كالمجاورة بين الحكاية والشعر والمثال والحكمة والمذونة والحوار والتعليق...) يوهم بلاتجنيسه. إلا أن التأمل فى هذه المجاورة يكشف عن سياق ينظم وفقه خطاب السيرة الذاتية،

وعن قصيدة خفية تتطوى عليها المجاورة وتضمهرها دلالات النسق الثقافية^(٩).

٤ - إن المقاربات اللفظية تمارس عبر انتظام علائقي للملفوظات. يتكفل هذا الانتظام بتوليد دلالاته واضعاً الخطاب، أى خطاب، موضع المجال المعرفى الذى لا تنفصل فيه عملية الكتابة عن عملية القراءة. لذا يبدو ميثاق السيرة الذاتية أكثر من علاقة التزام بين المؤلف وما يكتب، إنه أيضاً علاقة المكتوب بذاته وبانفتاحه على القراءة.

٥ - إن الحد الذى عرف به فيليب لوجون السيرة الذاتية بقوله: «سرد استعارى نثرى يقوم به شخص واقعى عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه»^(١٠). إن هذا الحد متعسف وقار، لأنه ينفى إمكان وجود درجة من التطابق مع المرجعى وعدمه، ولأن مفهوم الميثاق الذى يفرض، حسب رأيه، وجود اتفاق مشترك بين المؤلف والقارئ، أو بين مؤلفى السيرة الذاتية والقراء، هو مفهوم غريب عن واقع الأدب، باعتباره يتجاهل الفضاء الذى يمكن أن تخلقه القراءة التأويلية متجاوزة حدود التأويل، ومحدوديات التجنيس المقترضة مسبقاً.

غير أنه من المنصف والمفيد أن نشير هنا إلى أن فيليب لوجون، عاد إلى مفهوماته فى (ميثاق السيرة الذاتية) ليقف منها موقفاً نقدياً، وليكشف عن التناقض الذى وقع فيه بين تعريفه وممارساته:

فلقد رأى فيليب لوجون أن انتماء السيرة الذاتية إلى نظام مرجعى «واقعى» يأخذ فيه الالتزام الأوتوبوجرافى قيمة ميثاق لا يعنى عدم وجود نظام أدبى آخر تنشده فيه الكتابة أيضاً الشفافية، كما رأى أن الاهتمام بالذات هو اهتمام مسكون بالإنصات إلى الآخر^(١١). وبذلك انتهى لوجون بنقده إلى القول بأن عامل القراءة يسقط إمكان إبراز - خصائص مميزة للسيرة الذاتية تفصلها، وبشكل واضح، عن الأجناس الأدبية القريبة منها كرواية السيرة الذاتية. ومن ثم، تراجع فى نظره التعريف ليترك مكانه إلى التحليل.

ونحن إذا ما أضفنا إلى مراجعات لوجون النقدية، تعريف فاييرو الذى يقول بأن السيرة الذاتية عمل أدبى، وبأن

هذا العمل قد يكون رواية، أو قصيدة، أو مقالة فلسفية، يعرض فيه المؤلف أفكاره ويصور إحساساته، بشكل ضمنى أو صريح^(١٢)، أمكننا أن نستنتج وجود نوع من التداخل، وربما من الالتباس بين السيرة الذاتية التى تروى سيرة ذاتية، أو تضمير سيرة مؤلفها.

فى ضوء ما تقدم، تبدولى مقارنة السيرة الذاتية فى عمل روائى هو سيرة ذاتية روائية، مقارنة لا يقلل من شأنها ما سماه لوجون بالميثاق، أو هذا الالتزام الذى يظهره المؤلف ويأخذ قيمة ميثاق. كما لا يعوزها ما يعلل معرفة الذات فى روايتها عن سيرتها.

لماذا ثلاثية حنا مينة؟

ثانياً: أما لماذا ثلاثية حنا مينة؟

١ - لأن قناع الرواية لا يمارس فى الثلاثية، وكما سابين، وظيفة إخفاء المكبوت، وستر المقموع، بل هو مسمى لإعادة الاعتبار إلى العامل الذاتى فى الأدب العربى الحديث.

٢ - لأن حكاية السيرة الذاتية فى عمل روائى له، فى ممارسة حنا مينة، كما سنرى، وظيفة مزدوجة: وظيفة تحذير الخطاب الروائى بمرجعية مجلبة، ووظيفة فتح السيرة الذاتية على ما هو أبعد منها بحيث يرفع الذاتى الفردى إلى الإنسانى الجمعى.

السيرة الذاتية فى ثلاثية حنا مينة الروائية

الثلاثية رواية بين الروايات؟

يقدم حنا مينة الجزء الأول من ثلاثيته (بقايا صور) (١٩٧٥) بعد كتابته عدداً من الروايات والقصص^(١٣)، ثم يقدم الجزء الثانى (المستنقع) (١٩٧٧) بعد مجموعة قصصية^(١٤). وبعد مضى عشر سنوات تقريباً قدم خلالها ستة أعمال روائية^(١٥)، يقدم (القطاف) (١٩٨٦)، مصرحاً بأن هذه الرواية هى الجزء الثالث من ثلاثيته، وأنه يحكى فيها، من خلال عائلته وبعين يافع، عن حياته فى اللاذقية^(١٦).

نلاحظ أن حنا مينة بدا باكراً بكتابة ما نعتبره سيرة ذاتية، على خلاف المجهود لدى الكتاب، وأن الجزء الأول

مفترضة توجب عليه أن يأخذ بعين الاعتبار مجموعة من العلاقات البنائية تمارس، في إطار الجنس الروائي، وظائفها الدلالية.

فماذا تعنى هذه الملاحظات، وما الأسئلة التي تهمس بها لنا؟

إذا كانت الثلاثية سيرة ذاتية بأكثر من دليل، فمما معنى أن تكون رواية، أى جنساً أدبياً، هو قناع تخيلي تلتبس صدقيته، ذلك أن التجنيس الروائي يضمر وضع المحكى (حكاية السيرة الذاتية) موضع المحتمل، أى موضع ما ينبه الخطاب الروائي، عادة، حين يبنى عالمه المتخيل، بحيث تتكفل شبكة العلاقات التي ينتمى إليها المحتمل بتوليد صدقية هذا العالم. والالتزام بالصدقية، في مثل هذه الحال، لا يقوم عن طريق تدوين يوميات المؤلف، ولا عن طريق تقديم اعترافاته، كما أنه لا يأخذ قيمة ميثاق ظاهر، بل يتوسل خطاباً روائياً له قواعده البنائية وتفصيلاته الخاصة.

ما وظيفة التجنيس إذن في الثلاثية، وكيف يشتغل الخطاب الروائي على تيمة الأنا كي يبنى سيرتها المنطوية على ميثاقها: غير المباشر، أو على صدقيتها؟ وعلى أية قاعدة معيارية يشتغل؟

هل يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بحكاية السيرة الذاتية نفسها، وبالشروط الاجتماعية والقيم الأخلاقية - الأسرية التي حكمت حياة الأنا؟

أم أن التجنيس يشتغل على قاعدة معيارية ترتبط بمفهوم المؤلف للرواية العربية؟

أم أن لكتابة السيرة الذاتية كتابة روائية وظيفية مزدوجة، متداخلة، ترتبط، في آن بحكاية الأنا وما حكمها من شروط وقيم، وينمط الخطاب الروائي العربي الذي عمل حنا مينه في كل ما كتب على إنضاجه والدفاع عنه؟

أرى أن كتابة المؤلف لسيرته الذاتية كتابة روائية لها وظيفة مزدوجة. وأستبق التحليل الذي سيظهر ذلك، لأشير إلى أن كتابة الثلاثية في التواريخ التي نعملها في متون الدراسة، وعلى ذاك النحو من التناوب الذي بينا، جاءت في

جاء بعد روايته (الشمس في يوم غائم) (١٩٧٣) التي حازت شهرة، وأحلت صاحبها مكانة مرموقة في مجال الكتابة الروائية العربية.

ونلاحظ أيضاً أن الثلاثية أتت في سياق مجموعة من الأعمال الروائية، وفي حركة من التناوب بين أجزائها وهذه الأعمال، ومع هذا فإن الثلاثية تشكل متناً واحداً يؤكد المؤلف تواليه الزمني عندما يجعل (المستنقع) تبدأ من حيث انتهت (بقايا صور)، و(القطف) من حيث انتهت (المستنقع): تنتهي (بقايا صور) برحيل العائلة إلى المدينة، وتبدأ (المستنقع) بوصول هذه العائلة إلى المدينة: «ها نحن في المدينة»، يقول الراوى. كذلك تنتهي (المستنقع) بإعلان الراوى عن قرار العائلة بالعودة إلى اللاذقية، وتبدأ (القطف) بالقول: «وصلنا اللاذقية في نحو الساعة الثامنة ليلاً»^(١٧).

تتمثل واحدة المتن في حكاية ترويها الثلاثية. هذه الحكاية هي سيرة ذاتية لراوى يسترجع فيها طفولته وحدثاته. يبدأ الاسترجاع من سن الثالثة، ويستغرق زمن الحكاية خمس عشرة سنة من عمر الراوى: يغطي الجزء الأول (بقايا صور) خمس سنوات من هذه السيرة تبدأ مع الالتماع الأولى لقدرة الذاكرة على التقاط صور الحياة، ويغطي الجزء الثاني، (المستنقع)، قرابة الشمانى سنوات، أما الجزء الثالث، «القطف» فهو يحكى عن صيف وخريف السنة الأخيرة من هذه السنوات الخمس عشرة^(١٨).

كذلك نلاحظ أن راوى الثلاثية يشير في أكثر من موضع إلى أنه هو هذا الطفل الذي يحكى عنه، وإلى من يروى هو الكاتب نفسه، مثل قوله:

«كبر الطفل الذي هو أنا».

«ولكم كرهت نفسى، طوال حياتى أيضاً، لأنى قصرت عن أن أكون فى بعض المواقف، مثل هؤلاء الرجال الذين عوضت نقصىرى بتجميدى لهم فى كتاباتى»^(١٩).

ومع هذا يسمى المؤلف كل جزء من هذه الثلاثية رواية. وهو بهذا ينسب ثلاثيته إلى جنس أدبى محدد يتموقع فيه باعتباره روائياً، كما أنه يضع قارئه أمام خصائص

يبدأ زمن الحكاية من مكان في مدينة اللاذقية، هو هذه الدار التي ولد الطفل، صاحب السيرة، فيها. ويقف هذا الزمن، دون أن ينتهي، عند عودة هذا الطفل مع عائلته إلى المدينة نفسها، «عقب هجرتنا من اللواء عام ١٩٣٩م» (٢٥)، كما يقول الراوي.

تعود العائلة إلى اللاذقية للبحث فيها عن مأوى بديل لهذه الدار التي هدمت، والتي لم يبق منها، بعد خمس عشرة سنة، سوى صورة غائمة^(٢٦) في ذاكرة الطفل العائد وقد صار يافعاً. لم يبق من البيت الأول سوى علامة تشير إليها يد الأم قائلة: «هنا ولدت يا بني» (٢٧).

وبين الرحيل والعودة يتشكل زمن الحكاية في الثلاثية في تواليه على قاعدة الشرط الاجتماعي، وفي معادلة تختصر حياة الطفل وعائلته في البحث عن مأوى ولقمة عيش، أو، في صورة «عاصفة من الهجرة والتمزق والألم» (٢٨).

في هذه المعادلة يتلازم زمن السيرة الذاتية في نموه مع حركة التنقل في المكان، بل إن زمن هذه السيرة يندمج ويتوحد في هذه الحركة الموهونة بالمكان. فقصر العائلة هو المحرك، به يتحدد فعل التنقل كفعل قسري لا إرادة لأصحابه فيه. لذا فهو يشبه الضياع. إنه حركة رحيل في الزمن المجهول تفتقد معه الأنا القدرة على أن تكون ذاتاً فاعلة في هذا الزمن، أو قابضة على انتماؤها إليه، وبالتالي محصنة ضد ويلات وسلطانه وقيمه الأخلاقية التي تخترق الذات وتضعف تماسكها:

- أم تستسلم لسلطة الرب والغيب والولد.

- ووالد يستسلم لسلطة جسده وغرائزه.

- وطفل يعاني من خوفه، ولا يعرف كيف يقاوم ذل الجوع ومشاعر العار من سلوك أبيه. وحدها الأسئلة التي كان يطرحها على أمه، وعلى أخته الكبرى، ثم على أبيه وعلى نفسه، ثم على الكرايس التي يقرأ، وعلى التجربة التي يعاني، والحياة التي تعضّه ومن حوله من الفقراء والمقموعين... سوف ترشده إلى أهمية المعرفة ومعاني الهوية والانتماء التي تكون الذات وتحصنها ضد كل اختراق يخلخلها.

سياق الكتابة الروائية للمؤلف، بمثابة برهان تمثيلي يفسر نمط الخطاب بمرجعياته (السيرة الذاتية)، ويعلل السيرة الذاتية بروايتها. كأن الثلاثية أمثلة لرواية عربية بطلها المؤلف نفسه في حكاية ملحمة بؤسه، وبالتالي رواية تعيد الاعتبار إلى العامل الذاتي، إلى التجربة، إلى المعيش المحلي لتضعه موضع المرجعي الخاص لرواية واقعية عربية غير هجينة.

ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما تحكيه الثلاثية (المرجعي الخاص) هو «ترجمة ذاتية وغير ذاتية في آن» (٢٩)، وأن السافع الذي حكى المؤلف سيرته هو بدوره «نموذج أدبي» (٣١).

وربما لهذا، أيضاً، يتوقف المؤلف بحكاية سيرته عند سن الخمسة عشر، ليتابع الحكاية بالوقوف، بوصفه راوياً، خلف أبطال متعملقين، أو شخوص روائية رامية، لكن تخيل، بشكل أو بآخر، على حكاية السيرة الذاتية، أو على تجربة صاحبها.

يترك المؤلف الطفل الذي كان، في الثلاثية، يدعه فيها، ويتابع الروائي سيرته مع أبطال رواياته^(٣٢). أي يكتب المؤلف الرواية التخيلية باعتماد المرجع المحلي، يداخل بين تجربته الحياتية وتجربته الروائية، كأن تجربته الحياتية مرجع لتجربته الروائية، أو كأن الثانية صورة عن الأولى، لا تماثلها بالضرورة، بل تدل عليها. لذا نسمعه يقول: «وأفضل أن أتحدث عن تجربتي الحياتية، ومن خلالها قد أتحدث عن التجربة الروائية» (٣٣).

ويتابع حنا مينة سيرته، خارج الرواية، بالكلام عن كيفية حمل القلم، وعن هواجسه في التجربة الروائية^(٣٤)، أي بالتظير لرواية صار داخلها.

حكاية السيرة الذاتية

لكن ما حكاية هذه السيرة، وكيف ترويهما الثلاثية؟ أو، من هي هذه الأنا التي تشكل تيمة الثلاثية؟ وكيف تشتغل عليها العلاقات السردية لتبنى خطابها الروائي؟

والتلامذة. وبسبب هذا الموقف «سأهجر المدرسة حين أبلغ الصف الرابع»^(٣٢).

وأختاه تخدمان في بيوت السادة.

ووالده يبيع من أثاث البيت، على قلة ما فى هذا البيت من أثاث، ما تطاله يده خفية، ليشتري بشمنه عرقاً، ليسكر ويضرب زوجته حين تعترضه، ليراه ابنه يتهاوى على الرصيف، ويول فى سرواله، أو يضربه الرجال^(٣٣).

عائلة تجوع وأم تبكى وأطفال يصرخون فى طلب الطعام وأب يدور جائعاً مجدفاً، يعانى أفراد هذه العائلة الملايا، ويتداون بما كان يتداوى به الفلاحون، البول «لقد شربت بولنا»^(٣٤).

وهو الطفل يعانى، وينظر إلى ذلك كله بعينى رفاقه فى المدرسة، بأخلاق مجتمعه وبيئته، بالقيم السائدة، وبوعى لا رصيد له بعد من المعرفة.

استعادة السيرة فى زمن الكتابة الروائية

لكن زمن الكتابة هو، كما نعلم، غير زمن الحكاية. والمسافة بين الزمنين هى المسافة بين الحكاية واستعادتها، أو بين العيش فى واقع والرؤية إلى هذا الواقع، وهى هنا بين الطفل واليافع فى سيرة عيشه وبين الراوى/ المؤلف فى الكتابة عن هذه السيرة. لذا نسأل: هل خرج المؤلف من زمن الحكاية ليدخل، باستعادتها، زمن الكتابة، زمن المرأة بما يعنيه من وعى وحوار وإنتاج للمعرفة؟

إن قراءة الثلاثية، كما نحاول، تسمح لنا بالقول بأن حنا مينة يحاور فى هذه الثلاثية ذاته. يتتقد أنا اليافع الذى كانه، يتفهم ويعارض ما كانت عليه هذه الأنا فى مشاعرها، وذلك بإفصاحه عن مقموعها وجهره بمكبوتها. وهو إذ يفعل، يكسر قيد القيم الأخلاقية التى تحول دون تحرر الذات من ذاتها، يرفع المؤلف الستر عن حقيقة المقموع والمكبوت كى يكشف عن سخر هذه القيم لديمومة سطوته.

باستعادته سيرته، يقف المؤلف ضد أخلاق تعبر الإنسان بفقره، تقوّمه به، وتكرّس بذلك تراتبية اجتماعية تبدو معها علوة الغنى على الفقير من طبيعة الحياة، وامتيازات الحاكم على المحكوم قدراً من السماء.

إن عدم الاستقرار فى المكان، وعدم الشعور بالطمأنينة حتى عندما يستقر المقام فيه، له فى الثلاثية دلالة فقدان الأنا لذاتها، وفقدان الإنسان لحياته: حياة يمحوها الجوع باستمرار، وضياح يتلازم فيه فقدان المأوى الذى يتكرر هدمه مادياً ومعنوياً^(٣٥)، مع فقدان الدواخل لمعنى وجودها ولقدرتها على أن تكون:

من اللاذقية إلى السويدية، وقره أغاش، والأكبر^(٣٦)، إلى إسكندرونة، وإلى اللاذقية.

ومن كوخ فى حقل التوت، إلى كوخ بجوار المستنقع فى حى الصاز، إلى الإقامة فى العراء وعلى قارعة الطريق^(٣٧).

يفتقد الطفل المكان الأول بما يعنيه من احتضان رحمى ومن حماية بالمعنى الباشلارى لمفهوم المكان. وهو بذلك يفقد معنى التجذر الطبيعى الذى تبنيه الألفة ومشاعر الاستقرار.

تفقد الذات حصانتها، لأنها وبسبب انشغالها بالبحث عن اللقمة الأولى وعما يمسك بداية حضورها فى الوجود، تفقد الكيانى، وتبدو الأنا كأنها خارج الزمن الطبيعى، أو كأنها بلا زمن. فالزمن يمحوها، يسير بدونها، يتركها فى قاع تشعر فيه بأن كل شئ يعلوها: العيش وسبل المعرفة للانتصار على محتنها... أو لمقاومة سلطة تسلبها الأرض والرزق وفرصة العمل، ولمواجهة آخر، غريب، يتواطأ مع آخر محلى ضدها.

تعرض ذات الطفل المتبرعمة لاختراقات الخارج. وشأن الإنسان الأول، يخاف هذا الطفل الريح والعنمة والزواحف، وشأن الفقراء والمحرومين من المعرفة، يشعر بالذل من جوعه، وبالعار من وضعه العائلى:

أمه تأتى إلى المدرسة، مدرسته، وتقف «فى ذلك الطابور من النساء الفقيرات والمتوسلات» تنتظر المعونة من «طحين وسكر وسمن» توزعه «الجمعية الخيرية» فى بهو المدرسة. وهو، ولدها، يحبس نفسه فى الصف خلال الفرصة «كيلا أخرج فترائى أمى وتكلمنى أو تعانقنى أمام المعلمات

«غرارة» (أى كيس مزدوج)، «الأغوات»، «المريمانية»
«الأربعون يوماً القاسية من الشتاء»، «السعود» أو «سعد ذبيح»
(إشارة إلى أيام البرد التى سرح فيها سعد الراعى قطيعه
وانقطعت به طريق العودة).

يضاف إلى ذلك التراكيب الموحية بإيقاعات اللغة
الشعبية، لغة الحكايات بجملها القصيرة والمبسطة، مثل قوله:
«لا الغائب عاد، ولا البشير طرق الباب، ولا الذئب تحول إلى
حمل»^(٣٨). لقد أدخل حنا مينة، بأسلوبه الروائى، الكلام
الشفوى إلى لغة الأدب، وضج سرده بالكلام الحى الذى هو
منطوق المنبذين وملفوظ الناس غير المعترف بهم، وبذلك
بدت الثلاثية ذاكرة لا للطفل وحده، بل للغة شعبية واسعة،
متنوعة.

يقدم حنا مينة معنى للسيرة الذاتية ينطوى على
مضمون اجتماعى، نقدى، ويحفل بخصوصية محلية، شعبية.

وعليه، يمكن القول بأن الخطاب الروائى فى حكاية
السيرة الذاتية ليس قساعاً يختبئ خلفه صاحب هذه السيرة،
أو يستر به مكبوت، أو يخفى وراءه حقيقة دواخله ومشاعره
تجاه وضعه، أو نعمته على سلوك أبيه وقناعة أمه واستسلامها
للمقدر، أو حتى سلوكه تجاه أمه وموقفه منها. فلقد أقر حنا
مينة، كما أشرنا، أن ما رواه فى الثلاثية هو سيرته وسيرة
عائلته، مؤكداً، بذلك، وقوفه خارج أى قناع يستر علاقته
الذاتية بما يروى. وهو حتى بعد أن عبرت أخته عن استيائها
بما قاله فى (بقايا صور) (المستقع) وطلبت منه أن يقف
عند هذا الحد^(٣٩). نراه لا يقف، بل يتابع كتابة سيرته على
النحو نفسه، لا يريد مالا عرضته عليه أخته، ولا يحاول أن
يختبئ خلف قناع اللغة، أو الجنس الروائى، لأن التجنيس
كان له وظيفة أخرى، غير الإخفاء، والتستر بالمتخيل، كان
ليبنى المتواليات السردية بناءً نقدياً، وفى ظل صراع الذات مع
محيطها. كان التجنيس الروائى كى يؤدى الفعل السردى
للسيرة الذاتية دوراً أوسع من دائرة الذات الضيقة. عينا دور
الهدم للمحرمات وللمسلعات، وللقمع الذى تمارسه أكثر
من سلطة، هى سلطة الأب وسلطة المختار، وسلطة القسيم
العفنة، وسلطة الفقر والجهل، وسلطة الغيبىات، وسلطة ذوى
النفوذ.

وباعتماد الخطاب الروائى فى استعادة هذه السيرة،
يبدع المؤلف صوت المكبوت فى تنوع مستوياته اللسانية: إن
الأمثلة على تنوع المستويات الكلامية كثيرة فى الثلاثية: منها
كلام الأم، أمه، وملفوظاتها الدينية وسمة منطوقاتها الإيمانية
القدرية.

فمن كلام الأم المتأثر بمحفوظها الدينى قولها تخاطب
ابنها:

لقد حبلت بك بالرجاء كما يقال فى الكنيسة،
وبالآلام وضعتك، يوم مولدك ابتسمت أحشائى،
ولسانى انطلق بالشكر للرب والدعاء لك،
استنارت «مغارتنا» وأمام الأيقونة أشعلت شمعة
ووقفت خاشعة أقدم صلاة الشكر^(٤٠).

وحين يسألها ابنها عن سبب فقرهم تقول: «لأن الله
خلقنا هكذا»^(٤١).

ومن هذه المستويات كلام كاتب الرسائل لأهل الحى
الأميين، وهو كلام نتعرف فيه إلى «لغة» كاتب المكاتب،
أى لغة «الدباجة» و«الترويسة» (أى المقدمة)، وإلى معنى
«طلوع الكلام من القين» (أى من الذات)، وإلى أسماء
أدوات الكتابة وإلى التعابير المتداولة مثل «برى القلم»،
والبكلة النحاسية التى يشبك بها القلم فى «سيلات» سترات
الرجال.. وغير ذلك من التعابير التى تحيل على تقاليد كتابة
الرسائل فى الثلاثينيات من هذا القرن^(٤٢).

ومن هذه المستويات أيضاً كلام المختار، وكلام المسؤول
عن القبان، وكلام الوالد حين يحكى عن الماضى، وكلام
زنوبة العاهرة الفاضلة وغيرها مما هو مرتبط بالعمل، وبوضع
الشخصية الاجتماعى، وإيثار ثقافى.. وهذا مما يحتاج إلى
دراسة خاصة.

لقد وظف المؤلف الحوار الروائى، مثلاً، كى يفسح
مجالاً أمام عدد من الشخصيات للكلام بمنطوقاتها،
وبنبراتها، كما استخدم الأسلوب اللامباشر الحر لنقل الكثير
من الكلام الحى الحافل بالعبارات الشعبية، والمفردات التى
كانت مألوفة، ومتداولة فى الزمن الذى تعود إليه حكاية
السيرة الذاتية. مثل: «الغضارة»، «الهريسة»، «الأوادم» -

انزياحات الخطاب الروائي باتجاه حكاية السيرة الذاتية

لذا، لا يلتزم السرد في الثلاثية بوظائف التخيل الروائي التي تمارسها تقنيات تخص الحبكة، وتتمحور عناصر الحكاية حول فعل البطل، أو حول موضوع.

إن خطاب الثلاثية الروائي لا يمارس فعل التثوير، بل نجده، على عكس ذلك، يمارس انزياحات متنوعة باتجاه الحكاية وخصوصية المحكى.

تمثل هذه الانزياحات في ميل أسلوب الخطاب الذي يروى السيرة الذاتية، إلى المباشرة، وفي السياق الواقعي وربط أحداث السيرة بزمانها التاريخي.

تستهدف هذه الانزياحات، كما يبدو، تحذير الخطاب الروائي بمرجعية محلية، حية، هي هنا حكاية السيرة الذاتية، وتشريع نمطه الواقعي، وإعادة اللغة إلى شفافيته. كأن الثلاثية بهذه العلاقة بين الحكاية الذاتية وخطابها الروائي تعبير عن أهمية الشأن الذاتي في كتابة الرواية العربية، وكأنها، بهذا التعبير تخاور، من جهة، موروثاً سردياً تواطأ مع سلطة القمع بتجنبه الأسلوب المباشر ونأى عن شفافية اللغة، واعتماده بدل ذلك أسلوب الحيلة والكديّة والمسامرة، والمغالاة في الكناية والتشويق اللفظي^(٤٠). وتخاور، من جهة ثانية، ميلاً حداثياً هجن الرواية العربية عندما غالى في تقليد الرواية الغربية، ووقع تحت تأثير أساليبها السردية وأنماطها الروائية^(٤١).

في ما يلي نتوقف عن أهم الانزياحات التي يمارسها خطاب الثلاثية الروائي باتجاه حكاية السيرة الذاتية والخصوصية المحلية.

أولاً: ينتظم زمن الخطاب الروائي للسيرة الذاتية وفق الزمن الطبيعي، وتحدد سرعته بعلاقة مع الخصائص الطبيعية لفصول السنة التي تتحكم بعيش الطفل مع عائلته.

تقفر الطبيعة في الشتاء، فيشج مورد رزق العائلة، وقد يندعم. هكذا يسرع زمن السرد، وتقفز حركته. لكن الأيام تبدو بليدة لأنها تتكرر هي نفسها، باردة، ممطرة^(٤٢).

العلاقة بالمكان تتحول إلى نقطة ثابتة هي قوقعة وخوف وترقب^(٤٣)، كذلك تتحول العلاقة بالزمان إلى لغة

ابتهالية، شعرية. إنها لغة البراءة الأولى في علاقتها بقوة الطبيعة كي تكف الظلمة والريح والحقل المقفر وكل أشباح الليالي «عن تعذينا» وكي يقلع اللصوص «عن غاراتهم على البيوت في الحقول المجاورة»، وكي ينسى المختار «وجودنا في حقله ودينه في رقابنا، فلا يرسل خفيّره يستدعي الأم كما حدث سابقاً»^(٤٤)، حسب قول الراوي/ المؤلف.

تقفر الطبيعة فيمر الزمن في إيقاع رتيب يشبه إيقاع المطر، إنه إيقاع الطبيعة يؤديه تكرار كلمة مطر، وتقطيع الجمل في مسافات قصيرة، منهوكة، عاجزة عن التوثب والاستطالة، عجز الناطق بها عن مقاومة عواقب الطبيعة.

مطر، مطر، مطر: جو رمادي والسماء، على مدى البصر، فضاء عبوس، كأن لا شمس، بعد، ولا قمر، مطر، ولا شيء غير المطر^(٤٥).

زمن سكوني لا يعطي شيئاً، ولا يتقدم نحو غاية. يتمثل بذاته، ويتجرد كما قوى الغيب، كما العلوى في نظرة العاجز إليه، الطبيعة سيدة كما في المجتمعات الزراعية البدائية، والإنسان رهن رحمته، خاضع لسلطتها، ينتظر عطاءها المأمول في ربيع قادم وصيف يليه.

في مقابل هذا يطول زمن السرد ويملاً صفحات من حكاية السيرة الذاتية أيام الربيع، وبشكل خاص في فصل الصيف، إذ يتوفر إمكان العمل في الحقول، ويسهل على الأب التجوال ببضاعته.

غير أن هذا الزمن ليس في طوله وامتداده سكونياً، والوصف الذي يعيل إليه السرد ليس وصفاً للمكان أو للطبيعة أي ليس إطاراً للمحكي ولا خلفية للحكاية، بل هو عنصر من ديناميكية الفعل الذي تنبني به حياة العائلة ويمارسه أفرادها، ويشترك فيه أناس آخرون هم الأجراء، والفلاحون، وفقراء الأكواخ، وهو عنصر من ديناميكية الفعل الروائي.

إن الريف وضواحي المدن ليست مجرد أمكنة موصوفة، بل هي مجالات عيش وطريق حياة بها يرتبط رزق العائلة في الثلاثية. أما النحظات التي يتأمل فيها البافع - صاحب السيرة - الطبيعة ويصفها الراوي/ المؤلف من خلال

والرقص وعزف العازفين من خلال دهشته... يحكى كيف كان الرجال يمللون القروش ليلصقونها على جباه الراقصين نقوطاً^(٥٠).

ويصف عيد الفطاس واحتفالات المرافع وذهابه مع أهل الحى إلى النهر للعمادة فى مياهه^(٥١). ويصف مشاركته فى الحفلات التنكرية التمثيلية التى كانت تقام فى هذه المناسبة^(٥٢).

هكذا تتفاعل البنية النصية، بصفتها الروائية، مع بنيات نصية متنوعة: دينية، وشعبية. وتندرج فيها الأمثال والحكم والمأثورات الشعبية، وكذلك عدد من المواويل التى كان يعلو صوت والده بها.

ومن قبيل المثال نشير إلى التناص بين حكايته عن أخته وحكاية يوسف، الدينية، الذى رماه أخوته فى الجب وخاف عليه أبوه من الذئب^(٥٣). والتناص بين حكايته عن جوعه وإخوته، وعن أمه التى كانت تلهيهم بالأمل، وحكاية الأعرابية المعروفة التى كانت تسكت جوع أولادها بوضع الحجارة فى قدر ماء فوق النار معللة أولادها بالوهم^(٥٤).

الوظيفة المزروجة: حكاية تجذر الخطاب وخطاب يفتح الحكاية

يتلون خطاب السيرة الذاتية الروائى بطابع محلى ينحدر به المحكى فى واقعه الخاص كأن السيرة الذاتية، بخطابها هذا، تؤسس للغة روائية حية لا تتغرب عن ملفوظها الشفوى الشعبى، ولا تتنكر لذاكرة أبناء الشعب الفقراء وللسانهم المغرب فى الثقافة وربما فى الأدب.

ويمكننا القول: إن الخطاب الروائى، بما يمارسه من انزياحات ينشط بخصوصية السيرة الذاتية التى يروى بها، ويفتح، فى الوقت نفسه، الترجمة الذاتية، أو حكايتها، على ما هو أوسع منها: على محيط وذوات أخرى، تربط دائرة الأنا بدائرة المجتمع عبر دائرة العائلة^(٥٥).

على أن الذوات الأخرى التى تفتح عليها حكاية السيرة الذاتية، روائياً، هى من هذا المحيط الاجتماعى الذى تكونت فيه أنا السيرة الذاتية. لذا لا يتحرج صاحب السيرة من رواية سير أخرى هى فى حدود الحكاية التى تخص أناساً

عينية، فهى ليست سوى لقطات تكشف عمق معاناة هذا المتأمل فيها.

إن ما نراه من وصف للطبيعة فى ثلاثية حنا مينة ليس موتيفة تزيينية، ليس مجرد منظر جميل فى ساعات النزهة أو الراحة - بل هو، كما يقول باختين، لقطة تدخل فى الكل الواحد، الطبيعة السيدة، المروحة، كما فى الملحمة والمأساة^(٥٦).

ثانياً: يرتبط الوصف فى الثلاثية بالفعل، أى بحكاية السيرة الذاتية، وينفتح الخطاب الروائى على المحلى فى ألوان عاداته وتقاليده، فى الجميل منها والمنسى، كمواسم الحصاد، وطقوس الزواج والأعياد.

يصف الخطاب «اللقاط» الذى كان صاحب السيرة يشارك فيه مع عائلته ولو بالتأمل والمعاناة أحياناً. واللقاط يعنى ذهاب الفلاحين الفقراء إلى الحقول، فى موسم الصيف، كى يلتقوا ما تبقى من السابل بعد الحصاد، يجمعونها حزمات يسمونها «شمل»^(٥٧).

ويصف تربية دود الحرير وقد قامت العائلة، وعلى رأسها الوالد، بالتجربة. يبدأ الوصف من استلام البذار المستوردة من أوروبا، إلى عملية «التقفيص»، إلى صنع «الجلّة» (روث البقر المخفف) وقوداً لتدفئة بذار الدود، إلى صنع «الكرائى» (مفردها كرنه وهى على شكل صنية بحواف) كى يوضع فيها دود الحرير بعد تقفيصه، إلى نهضة «بواتير» (مفردها باتور، وهو على شكل حصير من القصب يشكل رقاً للدود) القصب، وإقامة «الصمديات» ومشق التوت، وتشبيح الشرنقة (أى تعريش الدودة عندما تشرق على شبحها والشبح نبات برى)^(٥٨).

يصف قطاف الزيتون الذى كان يشارك فيه، ولو بالمشاهدة، مع عائلته، يصف جمع العطون فى السلال ونقل الأكياس التى تفرغ فيها السلال، إلى القبان. يحكى عن عناء العاملين وسرقة وكيل القبان لتعبهم عن طريق إنقاص الوزن المحسوب لهم، وينقل مرويات هؤلاء العمال خلال التقاط «عند البورة»^(٥٩). يصف طقوس الزواج فى القرية «سريزة» من خلال عرس جرى فى حيه. يصف اللباس

كان لهم أثر في ما عرفته ذاته من مشاعر الخوف والذل والعار، بل لعل المؤلف الراوى يجد ضرورة في الحكاية عن هؤلاء الذين وضعوه أمام ذاته (من أمثال عبده وفايز الشعلة)، كي يقوم مشاعره ويستعيد سيرته على قاعدة المعرفة، وبمعمار الرؤية النقدية لما وقع تحت وطأته.

يفتح الخطاب الروائي حكاية السيرة الذاتية على حكايات أخرى، تشبه السير، مثل: حكاية زنوبة المرأة التي ردلها المجتمع باعتبارها عاهرة، أو التي استباححت الذكورة جسدها ونبذها الرجال بعد أن عهروها. لكن المؤلف يسلط الضوء على حقيقة الحكاية، ولا يترك زنوبة عند عتبة العهر، بل يتابع سيرتها ليكشف عن تعاطفها مع الفلاحين الفقراء والمظلومين، وليختم حكايتها بوصف ثورتها ضد ظلم الإقطاع، هذه الثورة التي قدمت فيها حياتها بعد أن أحرقت مخزن الإقطاعي واحترقت في حريقه^(٥٦).

ومثل حكاية الأرملة، وحكاية الخال، وحكاية اسبيرو الأعور وحكاية العمال وبدايات الوعي والتعبير والنضال بأثر من الحركات العمالية في الغرب.

تجاور هذه الحكايات على مستوى الدال اللساني، ولكنها تتصارع على مستوى المدلول، فتتولد الرؤية النقدية على قاعدة المعرفة بحقيقة ما يجري على أرض الواقع، وبالقيم التي تشوه هذه الحقيقة، أو بالجهل الذي يطمسها.

تشبع رواية السيرة الذاتية بحكايات أخرى، تتجذر بالاجتماعي لتلتقي أنا السيرة بأنوات أخرى تشاركها المعاناة.

لكن ذات هذه الأنا، أو هذه الأنوات، ليست كلاً واحداً أو جوهراً متماثلاً بذاته، ليست هي الـ «نحن» الكلية، أو الداخل الكلي، مقابل الآخر، أو الخارج الكلي.

صراع الذات

إن الذات، في هذه السيرة الروائية، هي، بانتمائها إلى مجتمع وتاريخ، ذات متبانية، بل متناقضة ومتصارعة، ولو في صحتها ووعيها. والصراع في رواية السيرة، هو بين الذات وذاتها، وداخل الـ «نحن» من جهة، ومع آخر يتواطأ مع هذه الـ «نحن» وضدها من جهة ثانية.

ذلك أن حد الصراع هو بين الظلم والعدالة، بين العلم والجهل، بين الحرية والعبودية... لذا، وعلى هذا الحد، يلتقي الإقطاع المحلى أو الـ «نحن» في ظلمه وتسلطه وأكله حقوق العاملين في الأرض، مع الانتداب الفرنسي في تحكمه ووضع يده على ثروة البلاد الطبيعية وموارد رزق المجتمع (مثلاً تحكمه بالحرير الطبيعي، وبعمليات التصدير، والعمل على المرافئ). يلتقى المحلى والغريب، الداخل والخارج، الأنا والآخر من هذه الناحية. يلتقى، من ناحية أخرى، التعلم في المدرسة الكاثوليكية المحلية، والنضالات المحلية، مع الكرايس التي تحمل المعرفة من الخارج، من الآخر، والتي يقرأها فايز الشعلة ويقرأها اليافع، صاحب السيرة، لاسبيرو الأعور، والتي تشكل مصدر توعية بحقوق العمال وبمعنى السنديك. تلتقى الذات مع آخر متمثل في روايات جوركي، وغيرها من المصادر الثقافية الغربية.

ليس، في رواية السيرة الذاتية في الثلاثية، من داخل وخارج المفهوم الثنائي الحاد والقطعي، أو كما في النظرية المثالية. ليس من أنا وآخر على أساس أنا كلية، وآخر كلي، أنا مغلفة على ذاتها ومتفوقة فيها. لأن الإنسان هو في نظر المؤلف الروائي، صاحب السيرة، يعيش جدلية الواقع، وصراعاً اجتماعياً هو تاريخية التاريخ الإنساني، ولأن الانتماء ليس صافياً، والهوية ليست منجزاً.

الإنسان في نظر حنا مينة هو المكافح، وقوام الكفاح هو السعي لتحقيق إنسانية الإنسان على حد مجموعة من القيم تخص الحق والعدالة والحرية وتبنى الهوية وتشكل الانتماء.

السيرة الذاتية في الثلاثية وحكاية الذات في الرواية العربية

إن حكاية السيرة الذاتية في خطاب روائي هو عند حنا مينة ممارسة إبداعية تفتح هذه الحكاية على أفق إنساني، وتعبّر عن وعي جمعي عام، وتجعل بالتالي، من هذه الحكاية مرجعاً يخصص الرواية العربية، ويحقق لنمطها الواقعي شرعيته.

وعلى هذا الأساس، يمكننا أن ننظر إلى المحتمل الذي يصوغه خطاب مينة الروائي في معظم أعماله الروائية

وسواء تَمَطَّط الخطاب بالنمط الكلاسي في تواليه الزمني، أم بحث عن نمط حدائى، ربما بدا بتزامن أحداثه وتداخلها وبالتباس دلالاته أكثر ملاءمة لما آل إليه عيش هذه الذات في واقعها المرتبك والمعقد، والمغلق على أفقه^(٥٨).

استنتاج

يقول كليف جيمس: «إن معظم الروايات الأولى هي سير ذاتية مقنعة، هذه السيرة الذاتية هي رواية مقنعة»^(٥٩).

أود في نهاية هذه الدراسة أن أزعج:

أولاً: إن معظم الروايات العربية هي روايات أولى، أي أنها سير ذاتية مقنعة تروى حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المقتلعة من حياة هي حق لها، ومن تاريخ هو تاريخها المستلب؛ ذات مقموعة في واقعها المعيش المحكوم بأكثر من سلطة.

هذه الذات هي، في آن، ذوات تتشارك في البؤس، وتتأخر في المعاناة وتتلاقى في البحث عن المعرفة.

يتشكل الخطاب الروائى العربى في حكاياته عن هذه الذات في سلسلة لسانية هي حركة من المفارقة والمباشرة بين المرجعى المعيش والمتخيّل الروائى، بين الواقعى والمحتمل، بين الحقيقى ورموزه الحاملة به.

يمارس تجنيس السلسلة اللسانية، وتوليد دلالاتها بخطاب روائى، وظيفة فتح مدلولات الحكاية العربية أبعد من حدود الحقيقة المجردة، المطلقة، وأوسع من حدود الأنا المغلقة على واحديتها الضيقة، وذلك كى تكون ذاتاً بالمعرفة العامة، وهوية فى الاجتماعى - الإنسانى. وهى بهذا، ومعها، ذات تعنى معنى الصراع، باعتباره صراعاً ليس ضد آخر بالمفهوم العربى، أو العنصرى، أو ليس ضد آخر معرف بالخارجى، أو الغرب، بل ضد معرف بممارسته الاجتماعية - التاريخية، أو السياسية الاجتماعية - التاريخية، اللسانية، ضد آخر يظلم، يجمع ويكرس الجهل ضد المعرفة، والبداهة ضد العقل والمنطق.

من موقع نقدى، يعيد خطاب ثلاثية حنا مينة حكاية سيرته الذاتية، لا ليكررها، بل ليقدمها فى سياق روائى واقعى

الأخرى، غير الثلاثية، أو إلى الشخصيات البطولية المتملقة والمبنية بالنسق الواقعى، مثل شخصية المرسلى فى الياطر والطروسى فى (الشراع والعاصفة) وصالح حزم فى (حكاية بحار)، باعتبارها شخصيات تجدد جذراً لها فى حكاية السيرة الذاتية الروائية نفسها، كما فى واقع الحكاية، فى محليتها ومعيشها.

وفى ظنى أن أهمية ما نقوله تبرز عندما نعلم أن حكاية السيرة الذاتية بتجاوزها، عن طريق الخطاب الروائى، الذات إلى ما هو أوسع منها، أى إلى ما هو اجتماعى - تاريخى يخص ذوات أخرى، يجعلها تقترب من حكاية عامة عاشها ويعيشها الإنسان فى أكثر من بلد عربى فى هذا العصر الحديث.

ويمكننى هنا أن أشير على سبيل المثال، لا الحصر، إلى حكاية نظيرة رواها محمد ديب فى ثلاثيته، أى فى (الدار الكبيرة) و(النول) و(الحريق)، وإلى حكاية شبه نظيرة رواها محمد شكرى فى (الخبز الحافى) و(الشاطر)، وتوخى فيها الأول (ديب) الواقعية، وتوخى الثانى (شكرى) الشفافية اللغوية.

هى سيرة ذاتية فى روايات تكشف عن أكثر من عنصر مشترك فى معاناة هذا الإنسان العربى الذى يسمون عالمه بعدم الثالث، أو بالجنوب، أو بالمخلف.

لكن الحكاية، رغم التسميات وما تعنيه من حدود للجغرافيا وللتفاوت التطورى، تبقى حكاية معاناة من القمع والكبت والجهل والفقر والجوع، تبقى حكاية قيم مترسبة ومستغلّة، وموظفة فى تكريس السائد. وتبقى حكاية قوى تعوق تخير هذا الإنسان، تعوق تقدمه، تخزمه من موارده، من قوة عمله، ومن إمكان التمتع بحياته على هذه الأرض، وهذه القوى هى فى الداخل وفى الخارج، هـ - الذات وضدها. هى واعية وقائمة فى الوعى على تواطؤ، وهى غير واعية وقائمة على غياب المعرفة.

نمة أكثر من رواية عربية حكّت عن سيرة هذا الإنسان باعتبارها، كلياً، أو فى جانب منها، سيرة المؤلف^(٥٧)، سواء وضع المحكى على مستوى المحتمل، أم على مستوى الواقع،

فى تمييز نمط روائى عربى. وهو تمييز لا يستند إلى الجراءة والصراحة فى قول ما يتعارض والتقاليد الاجتماعية والأخلاق الأسرية، بل إلى نمط روائى قادر بشفافيته اللغوية، وبواقعيته البنائية، أن يحافظ، كما يقول المؤلف، على البساطة، وهى غير التبسيط، لأن البساطة حسب رأيه، لا يجيدها إلا المبدعون الحقيقيون^(٦٠).

ختاماً أرى أن التقليل من العامل الذاتى الناشئ عن مجسمة من العوامل الثقافية والاجتماعية التاريخية - هذه العوامل التى تحيل على سلطات قمعية فى أكثر من بلد عربى والنشأ تطرح مسألة العلاقة بالغرب وثقافته - هو الأمر الذى علينا التنبصر فيه، لأنه ربما كان هو الدافع إلى رواية عربية هى سيرة ذاتية مقنعة، أو إلى سيرة ذاتية هى رواية مقنعة؛ أى هى كتابة تتأسس على لحظة معرفة بالذات، وتطرح، فى الوقت نفسه، ومن موقعها هذا، سؤالها عن العلاقة بالرواية الغربية وحكايتها.

يتكفل برفع غطاء التواطؤ الذى قد تمارسه الذات ضد ذاتها. تقدم الثلاثية فى خطابها الروائى، معرفة هى بلغتها، مرآة مصقولة، تكشف، نعرى، وتقيم الحوار. ولا حوار معرفياً على قاعدة أنا الكلية، أو الآخر الكلى. لأن الحوار يعنى، أساساً، رؤية الاختلاف وتمييزه عن التناقض، الاختلاف قبول بالتنوع لأن فيه إثراء الحياة، والتناقض حد صراعى من أجل اختلاف على قاعدة العدالة، وتنوع فى مناحات الحرية والإقرار بحق الآخر فى الوجود.

وأود ثانياً أن أزعج: أن رواية السيرة الذاتية، وفق ما أفصحت عنه ثلاثية حنا مينة الروائية، هى مسعى إيداعى يضمن إحلال العامل الذاتى مكانة أولى، بحيث تشكل الحكاية بما تعنيه من هوية محلية وانتماء خاص، مرجعاً به تميز الرواية العربية خطابها باعتباره خطاباً ينهض بقوانين الحس الروائى العامة.

وعليه، يمكن القول بأن حنا مينة فى ثلاثيته لا يقدم حكاية سيرته الذاتية، بل أيضاً التجربة الروائية، أى هذا المسعى

الهوامش:

- (١) بقايا صور، ط ١، دمشق، وزارة الثقافة ١٩٧٥. وقد اعتمدت فى دراستى الطبعة الخامسة الصادرة عن دار الآداب فى بيروت سنة ١٩٩٠.
- (٢) المستقع، ط ١، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، دمشق ١٩٧٧. وقد اعتمدتها فى هذه الدراسة.
- (٣) القطف، ط ١، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٦. وقد اعتمدتها فى هذه الدراسة.
- (٤) أذكر منها على سبيل المثال: سبعون لمخائيل نعيمة، أنا لعباس محمود العقاد، حياتى لأحمد أمين - حصاد العمر لتوفيق يوسف عواد....
- (٥) انظر: Michel Foucault : Les Mots Et Les Choses. Ed: Gallimard. 1966. p. 51.
- (٦) صدر عام ١٩٥٩ عن دار العلم للملايين فى بيروت. سأكتفى فى كلامى على هذا الكتاب بذكر الصفحة بين هلالين فى المتن نفسه.
- (٧) علامات التأكيد منى.
- (٨) أشير على سبيل المثال إلى رواية نجيب محفوظ أولاد حارتنا التى منعت فى مصر وإلى خماسية عبد الرحمن منيف الروائية مدن الملح التى منعت من الدخول إلى السعودية. وأشير إلى كتب الصادق
- (٩) عن الموقف نفسه عبر الكاتب: شمس الدين موسى، انظر مجلة فصول، مجلد ٢، عدد يناير - فبراير ١٩٨٢.
- (١٠) أشير فى هذا الصدد إلى اغزوة التى تميزت بها بنية المقامات النعبية وإلى دلالات هذا النسق الثقافى الذى كشف عنه عبد الفتاح

- التيهم التى صودرت فى لبنان، وإلى كتاب عبده وازن حديقة الخواص الذى منع نشره فى لبنان.
- (٧) لقد أهدر دم نجيب محفوظ، وأغتيل حسين مرزوق ومهدى عامل (لبنان) ونفى غالب هلسا من وطنه (الأردن)، وبقي منفيًا حتى وفاته، واعتقل وسجن العديد من الأدباء: عبد اللطيف اللعنى، عبد القادر الشاوى، غالب هلسا، صنع الله إبراهيم، محمود أمين العالم، قاسم حداد....
- (٨) عن مثل هذا الموقف من السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، عبر الدكتور يحيى إبراهيم فى كتابه: السيرة الذاتية فى الأدب العربى الحديث، وذلك بقوله: «... إن كتاب الترجمة الذاتية فى أدبنا العربى، على امتداد عصوره حتى العصر الحديث، لم يلفوا فيما صرحوا فيه عن أنفسهم مبلغ نعرى النفس والمكاشفة الفاضحة بالاعتراف الخارج عما ألقه الناس من مثل اعترافات كل من «روسو» وأندريه جيد، وغيرهما»، ص ١١ - ١٢، دار النهضة العربية، بيروت ١٩٧٤.
- (٩) وعن الموقف نفسه عبر الكاتب: شمس الدين موسى، انظر مجلة فصول، مجلد ٢، عدد يناير - فبراير ١٩٨٢.
- (١٠) أشير فى هذا الصدد إلى اغزوة التى تميزت بها بنية المقامات النعبية وإلى دلالات هذا النسق الثقافى الذى كشف عنه عبد الفتاح

- (٢٢) أشير في هذا الصدد إلى شخصية «الطروسي» في رواية الشراع والعاصفة ١٩٦٦، و«المرسلي» في رواية الباطر ١٩٧٥، و«صالح حزم» في رواية حكاية بحار ١٩٨١.
- ويمكن للقارئ أن يعود إلى كتاب الناقد جورج طرابيشي: الرجل وأيديولوجيا الرجولة في الرواية العربية الصادر عن دار الطليعة في بيروت ١٩٨٣. لقد بين فيه طرابيشي، من منطلق التحليل النفسي، انعكاس علاقة المؤلف بالذات على شخصياته الروائية، كما رأى أن صورة الأبطال في عدد من رواياته تحيل على عقدة الطفل النفسية. إن هذا الربط يشكل إضاءة، ونحن إن كنا نتفق مع الكاتب على مبدأ الربط إلا أننا نختلف معه في التأويل.
- (٢٣) هواجس في التجربة الروائية، ص ٨.
- (٢٤) أشير إلى كتابي حنا مينة: كيف حملت القلم، وهواجس في التجربة الروائية.
- (٢٥) بقايا صور، ص ٥٦.
- (٢٦) المرجع نفسه.
- (٢٧) القطاف، ص ٥.
- (٢٨) بقايا صور، ص ٥٦ - ٥٧.
- (٢٩) يمثل الهدم المادي في هدم بيت اللاذقية الأول وفي إقدام العائلة على هدم البيت التي بنته في لواء إسكندرون، بنفسها، كي لا يتركوه للمعدو الغازي، وبعد أن رفض الأتراك شراء الأغراض والبيوت، المستنقع، ص ٤٣٥ وما بعد. أما الهدم المعنوي فيتمثل في التشرد المستمر.
- (٣٠) السويدية، وقره أغاش، والأكبر، هي قرى في لواء إسكندرون، وقد حكى صاحب السيرة عن حياته مع عائلته في هذه القرى في بقايا صور، انظر ٢٠٩، ٢٢٩.
- (٣١) انظر بقايا صور ص ٢٣٥، أما حياة العائلة في حي الصاغر فقد حكى عنها مطولاً في المستنقع.
- (٣٢) انظر: المستنقع، ص ٩١.
- (٣٣) انظر: المستنقع، ص ١٠٤ و ١٠٥ و ٣٨٧.
- (٣٤) انظر: بقايا صور ص ١٨٢ و ١٨٣ و ٢٣٨.
- (٣٥) بقايا صور، ص ٧٧.
- (٣٦) المستنقع، ص ١٢٠.
- (٣٧) المستنقع، ص ٨٤ - ٨٦.
- (٣٨) بقايا صور، ص ١٣٤.
- (٣٩) في كتابه هواجس في التجربة الروائية، ص ١٠٣، يحكي حنا مينة عن موقف أخته. يقول: «عندما كتبت «بقايا صور» وقرأتها لها بناتها، لم تكن راضية. هذا حدث، قالت. ولكن لمافا بيده حنا أن ينش الماضي، ونحدث عن والده بهذه القسوة؟». أما عندما قرأوا لها الكتاب الثاني المستنقع فقد عاتبته «اسمع! هذا يكفي، لقد أسرفت، قف عند هذا الحد». وبعد أن عبرت عن استيائها قالت: «أنا أشتري ما تبقى من قصة أبيك... أكتب عن نفسك، ولكن دع والدك بحاله.. كم تريد؟».
- كبيطو في دراسته القيمة للمقامات. انظر كتابه: المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبد الكبير الشقراوي، دار توفيق، الدار البيضاء، المغرب ١٩٩٣.
- (١٠) انظر كتابه بالفرنسية: Le Pacte autobiographique. ed: seuil Paris. 1975, p. 14.
- (١١) لقد عبر فيليب لوجون عن ذلك في كتابه الأخير: "Moi Aussi" Paris. 1986. ed: seuil coll: Poétique.
- وقد أشار عمر حلي إلى هذا في مقدمته لكتاب: السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، وهو ترجمة لفصلين من كتاب فيليب لوجون: Le Pacte autobiographique، المذكور سابقاً، ترجمهما حلي إلى العربية. وقد صدرت هذه الترجمة عن المركز الثقافي العربي في بيروت عام ١٩٩٤.
- (١٢) المعجم الكوني للأدب ١٨٧٦.
- (١٣) من المصاييح الزرق ١٩٤٥، الشراع والعاصفة ١٩٩٦، الثلج يأتي من النافذة ١٩٦٩، الشمس في يوم غائم ١٩٧٣، من يذكر تلك الأيام ١٩٧٤ (مجموعة قصص بالاشتراك مع د. نجاح المطار)، الباطر ١٩٧٥.
- (١٤) من الأنفوس البيضاء ١٩٧٦.
- (١٥) من الحصد ١٩٤٠، حكاية بحار ١٩٨١، الدقل ١٩٨٢، المرفأ البعيد ١٩٨٣، الربيع واغريف ١٩٨٤، مأساة ديعتريو ١٩٨٥.
- (١٦) انظر كتابه كيف حملت القلم، ص ١٢، ط أولى، ١٩٨٦، دار توفيق، بيروت.
- (١٧) يشير صراحة إلى هذه التوالى والتشابك بين الأجزاء الثلاثة في كتابه: هواجس في التجربة الروائية، ص ١٤، ط ٢ ١٩٨٨، دار الآداب، بيروت.
- (١٨) نمة قرائن على ما نقوله نجدها داخل الأجزاء الثلاثة. انظر مثلاً في بقايا صور، ص ٥٦، ٥٥ حيث يذكر لنا تاريخ ولادته ١٩٢٤ وتاريخ هجرتنا من اللواء ١٩٣٩، هذه الهجرة التي تنتهي بها المستنقع إثر الإعلان عن «أن الجيش التركي سيدخل اللواء» (ص ٤٣٤ المستنقع)، وانظر أيضاً القطاف ص ٥٤ حيث يشير إلى أن عمره كان ١٥ سنة، والمستنقع ص ٣٦ حيث يقول: «فأنا في الثامنة من عمري».
- (١٩) راجع على التوالى: بقايا صور، ص ٢٩٥ والمستنقع، ص ٢٩٥ وما ورد في هذين الجزئين يؤكد المؤلف خارجهما، أي في: هواجس في التجربة الروائية، ص ٩ حيث يقول: «عدت فكتبت بقايا صور التي تخشى سيرة حياتي» و ص ١٢ حيث يقول: «ذكرتاني في بقايا صور تبدأ منذ كنت ابن ثلاث سنوات». وفي كتابه عندما حصلت القلم يشير بوضوح ص ١٢ إلى أن القطاف تخشى حياته في اللاذقية، وأنه كان في الخامسة عشر من عمره.
- (٢٠) انظر هواجس في التجربة الروائية، ص ٨ مرجع مذكور.
- (٢١) المرجع نفسه، ص ١٣.

- (٤٠) راجع فى صدد العلاقة بين أسلوب الحيلة والكذبة والمسامرة والتواطؤ مع سلطة القمع: محسن الموسوى، مجلة فصول، ج ٢، ربيع ١٩٩٣.
- (٤١) يقول حنا مينة: «إن فكرة تقليد أساليب الروائيين الآخرين ظلت بعيدة عن ذهنى. لم أفكر فيها قط، لم تبهرنى أية محاولة تقليدية أو جديدة، كنت دائماً قائماً بكتابة الرواية على طريقي، وكان الموضوع هو الذى يتطلب الشكل». ثم يضيف: «وقد لا يكون هذا سبباً للتفاخر. ربما كان نقيصة. بعض الروائيين قلدوا آلان روب جرييه، جويس، فولكتر، كافكا، ولا أحكم على درجة نجاحهم. أما أنا فقد عزفت عن ذلك، ولم أجد حاجة إليه، ولم أفكر فيه أصلاً». انظر: هواجس فى التجربة الروائية، ص ٨ - ٩.
- (٤٢) انظر: بقايا صور، ص ١٠٩.
- (٤٣) المرجع نفسه، ص ١١٢.
- (٤٤) المرجع نفسه، ص ١١٣.
- (٤٥) المرجع نفسه، ص ٩٧.
- (٤٦) أشكال الزمان والمكان فى الرواية، ترجمة: يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠، ص ٨٥.
- (٤٧) بقايا صور، ص ٣٠٠.
- (٤٨) المرجع السابق، ص ١٤٢ - ١٥٤.
- (٤٩) انظر: القطاف، ص ١١٨ - ١٤٦.
- (٥٠) انظر: المستقع، ص ١١٧ - ١٩٢.
- (٥١) نفسه، ص ١٣٤ وما بعدها.
- (٥٢) نفسه، ص ١٤٨.
- (٥٣) بقايا صور، ص ١٨٤.
- (٥٤) المرجع السابق، ص ٣١٢.
- (٥٥) ربما لهذا يقول المؤلف بأن ما يرويه فى بقايا صور والمستقع هو ترجمة ذاتية وغير ذاتية فى آن، كما سبق وأشرنا.
- (٥٦) بقايا صور، ص ٢٦٧ و ٣٤٥.
- (٥٧) أشهر، على سبيل المثال، إلى رواية الخنلق العميق لسهيل إدريس. وهى تحكى حكايته مع سلطة الأب ورجال الدين، وإلى رواية أنا أحيا لليلى بعلبكي التى حكى عن سلطة الأب وبعض القيم الأخلاقية الاجتماعية.
- (٥٨) أشهر، على سبيل المثال أيضاً، إلى رواية أرابيسك لأنطون شماس التى تحكى بأسلوب ملتبس سيرة ذاتية، هى سيرة الفلسطينى فى صورة ذاكرته المتداخلة والمعقدة.
- (٥٩) أورد أنطون شماس فى تقديمه لروايته أرابيسك المكتوبة بالعبرية، والصادرة بالفرنسية عن: Actes Sud عام ١٩٨٨.
- (٦٠) انظر: هواجس فى التجربة الروائية، ص ١١، مرجع مذكور.



الرجل والبحر

جوانب من التناس في رواية إدوار الخراط
«ترايبها زعفران»

منى ميخائيل*

المعرفة التي تمكن من وجود معنى للنصوص، فلا يمكن أن يقدر المرء هذه الرواية حق قدرها، أو حتى أن يفهمها، دون دراية بمستويات اللغة العربية المختلفة ومظاهر تراثها الأدبي؛ ذلك لأن الكاتب يعتمد على بعض من أغنى مصادر التراث الأدبي العربي مثل (ألف ليلة وليلة) والمقامات وتراجم الكنيسة القبطية وأناشيدها المتاحة بالعربية منذ أربعة عشر قرناً، وكلها مما «يسهم في وجود معنى للنصوص». أضف إلى ذلك أن «ترايبها زعفران» تنهل بتوسع من منابع اللغة العربية وتقاليدها الأدبية من جوانب لا حصر لها، مما يجعل من نصها الثرى الذي نسرى فيه روح التناس بمهارة إضافة مهمة إلى تطور الرواية العربية المعاصرة في حقبة ما بعد نجيب محفوظ. وقد قال ميخائيل باختين في معرض تمثيله لكيفية تفاعل الشكل والمضمون في النص الأدبي:

(ترايبها زعفران) رواية تسترعى الاهتمام، ويضيف بها الروائي والناقد والكاتب المصري المعروف إدوار الخراط إلى سجل كتاباته عملاً يأسر الألباب، يصفه بأنه: «ليس سيرة ذاتية ولا شيئاً قريباً منها» [«ترايبها زعفران»، ص ٥ - المترجم]. وهو محق في هذا النفي؛ فالرواية أقرب ما تكون إلى سيرة مدينة هي مدينة الإسكندرية برمالها الزعفرانية، وتفاعلاتها مع البحر، ومسار حياة الأشخاص الكثيرين الذين يقطنونها. والرواية، إلى جانب ذلك، نص بالغ التعقد والدقة، يستكشف مجالات مختلفة جديدة لم تطرقها الرواية العربية.

وربما يحظى هذا النص بعناية أفضل إذا ما دُرِس في إطار ما أسمته وعرفته جوليا كريستيفا بالتناس، أي «إجمالي

* أستاذ الأدب العربي بجامعة نيويورك - الولايات المتحدة .

* ترجمة محمد يحيى: قسم اللغة الإنجليزية بآداب القاهرة.

عدت إلى شارع راغب باشا، كان الكوبرى الصغير مفتوحاً، ومياه ترعة المحمودية تحت حمراء، وكنت أعرف أنها تدور حول قوائم الكوبرى فى دوامات متقلبة. (ص ٩).

لكن الصور التى تدور حول الماء لا ترد لذاتها، فهى تصف دائماً قوة خارجية طاغية، وتشير دائماً إلى التغيرات التى تطرأ على الشخصية أو الموقف. يحدث هذا طوال النص كله:

وأنا أجزى الآن فى ممر طويل، على سطح المركب، خشبه مبلول داكن اللون فى الماء الذى تشربه وينفث رائحة ملح البحر، وصرخات النوارس تحوم حولى ثاقبة وجائعة، تصعد وتحوم وتهبط على الموج الراكد حول خشب المركب الواقفة، وأنا أطل عليها فجأة من حاجز حديدى طويل. (ص ٤٢).

بأتى هذا المشهد مباشرة عقب محاولة فاشلة لصديق «البطل»، كان على وشك أن يقع فى قبضة الشرطة السرية بسبب نشاطه السياسى المعادى للوجود البريطانى فى مصر خلال الحرب العالمية الثانية، لكن بغياً تنقذ البطل بأن تسلك به عبر أزقة مظلمة تريض فيها قوارب صيد مهجورة:

وألوان البحر قد أخذت تتخبط، أمام عيني، بنفسجية وزرقاء وببضاء فضية مشعة تحت سحاب أبيض تختفى الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مشاع، وهدهوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج الذى يترقق، على مهل، ناعمة، أسمع صوت الصمت المطبق تطرزه وتنمنمه، فجأة، زقزقة العصافير التى تتوالب على الرمل الطرى، وتنقر العشب اللزج والودع والصدف الحى بمناقيرها الصغيرة السريعة...، وعلى آخر المدى أرى عاشقين غامضين على الرمال العذراء، فى هذا الفجر؟ أى هيام لا يقاوم؟ أية رغبة مبهمه وخرساء، مطلقة، تدفعها يمحيان على هذا الشط

إن الشكل والمضمون فى الخطاب يمدان شيئاً واحداً بمجرد أن نفهم أن الخطاب اللغوى هو ظاهرة اجتماعية فى كل جوانبها مجتمعة، وفى كل من عناصرها وعواملها على حدة؛ من الصورة الصوتية إلى أعلى مراتب المعنى المجرد.

ولا ينبغى أن ننظر إلى محاولة الخراط وضع طفولته وشبابه وكهولته فى قالب خيالى على أنها مجرد ترجمة أدبية للظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية المحددة التى نشأ فى كنفها قبطى مصرى شاب؛ ذلك لأن مثل هذه القراءة لن تفسر الطابع الغنائى للعمل، ولا المهارة الحرفية التى صاغ بها الكاتب روايته.

وترتبط الجوانب الغنائية للرواية ارتباطاً وثيقاً بالحدث وبالحبكة ويتطور الشخصيات:

كانت ترتفع من مرآة البحر الرصاصية اللون صخرة ناتئة عريضة رأيتها مكسوة بأكملها بالنوارس، كأنما حطت عليها سحابة كثيفة مبطنة بالريش الأبيض، ساكنة عليها، متشبة بها النوارس متجاورة متزاحمة، الجسم المطوى يلتصق بالجسم المطوى، وقد أحت رؤوسها وأدخلت مناقيرها الطويلة فى صدورها، محدبة الظهور، أجنحتها مطبقة إلى جانبها. (ص ١٢٤)

إن مثل هذه الصور تستدعى إلى ذهن حشود الناس مختلفى الأشكال فى الإسكندرية، لكنها تستدعى على وجه الخصوص البطل - القاص الذى يدور الحدث من خلال وعيه.

والماء والنهر والبحر عناصر جوهرية فى رواية الخراط هذه؛ إذ تحتشد فيها صور الماء وتشكل رغم تفرقها المهاد الذى يستقر القص عليه. وربما أنبأت الأسطر الأولى بما يروج به العمل من زخم وحركة وبما ينتهى به؛ إذ يبدأ الكاتب روايته بهذه الفقرة:

«المدينة التي يكاد الخيال يخلقها (لكنها حقيقية) تبدأ وتنتهي فينا وتضرب جذورها في الذاكرة» (بلتزار، ص ٦٣)؛ وحيث الإسكندرية مثل جوستين «ليست يونانية ولا سورية ولا مصرية لكنها هجين» («جوستين»، ص ٢٧).

روح المكان في رواية الخراط غالبية، وأهل الإسكندرية واقعون في قبضتها بلا إمكان للهروب، لأنها تغفل في ساعات يقظتهم وفي أحلامهم. كما أن السكندريين عند الخراط هم «كأناس اندمجوا بلا وعي منهم في المكان وغاصوا حتى المتصف في خرائب مدينة وحيدة وتشربوا قيمها» («بلتزار»، ص ٢٢٥).

وطوال الرواية تتباين مدينة الذاكرة مع المدينة الحقيقية. وللإسكندرية عند الكاتبين [الخراط وداريل، المترجم] مكانة تعلو على منزلة المكان العادي. فهذه المدينة شخصية قائمة بذاتها «ذات قوة غريبة غير محددة» («جوستين»، ص ٢٤)، ويلاحظ الكاتبان إيقاعات الإسكندرية «مدينة المدقعين اللامعة» («كليا»، ص ٧٩).

والإسكندرية في رواية الخراط هي أيضاً «عاصمة الذاكرة» («كليا»، ص ٩)، وإسكندرية الخراط، مثل مدينة داريل، بوتقة تصهر الأحداث والشخصيات المنفعة في دراما الحرب العالمية الثانية، وتحتوي حشداً فريداً وغريباً وأحياناً معوج الطباع من الأجانب والوطنين وقعوا في شبكة من المكائد والخيانة. وتنعج إسكندرية الخراط بصور مؤثرة بالمناطق الحسية تختلف كثيراً عن الصور التي نَجدها عند داريل، وينتهي عند هذه النقطة وجه الشبه بين الكاتبين.

يسمى الخراط في هذا العمل إلى خلق نمط من الواقعية (verissimo) بالغ الجدة في النثر العربي المعاصر. وهو كاتب يحاول فهم ماضيه وحاضره ونفسه ومدينته بتسليط الضوء على جوانب معينة من حياة أفراد أسرته القبطية الكبيرة. وتدخل خلفيته المسيحية بشكل لا تخطئه العين في نسيج الرواية متعدد الطبقات. فأولى ذكرياته هي عن عيد الملاك ميخائيل ووالدته التي تعجن فطائر خاصة تقدم في تلك المناسبة. ولا تطفئ طقوس ومظاهر خلفيته القبطية، وهي جزء جوهري من وجوده هو ذاته، على القص:

الموحش المبلول؟ عند التقاء الرمل بالموج حط الطحلب الأخضر الذي يبيض حينما ينحسر عنه الماء، غص ويابس على التوالى، بلا توقف. قلت لنفسى: أبدي، دائم، أمام فائتنا وانتهائنا» (ص ١٢٤).

وحديث الكاتب عن «المدينة الرخامية، البيضاء الزرقاء، التي ينسجها القلب باستمرار» [ص ٥ - المترجم] هو صحيحة في القلب:

«إسكندرية، يا إسكندرية، أنت لست، فقط، لؤلؤة العمر الصلبة في محاربتها غير المفضوضة» [ص ٥ - المترجم] كأن النص الذي يتلو هذه العبارة الناقصة هو التكلمة لها: «إنتى لست هذا فقط... بل إنتى هو»، والصفحات المائتان التي تلى ذلك تمثل محاولة الكاتب لفهم ماضيه وحاضره ومستقبله.

ويحيك الخراط حقاً من القلب قصاً نادر المثل، يفتتح بعنقود من الحيوانات واستدعاء محدد للمكان وتيار متكثف من الأفعال وردود الأفعال والتأملات.

ويصعب تلخيص ما يحدث في الرواية وهى بالأساس ذكريات طفولة. لكن الشخصية الرئيسية هي القاص الملم بكل ما يجرى، والذي يعي مجرى حياته وحياته الأشخاص الذين يكبر معهم. ويورد الكاتب الكثير من الخيوط القصصية وتاريخ الأسرة. وتختلط ذكريات الماضي الملحة مع ظروف الحاضر، لتفتح شخصية الراوى مما يبرر وجود هذه القصص المتنوعة. وحج الراوى للبحر، ونفته به وعشقه للرمال ولكل ما تحتويه «المدينة الرخامية» برمالها الزعفرانية، يشي بانتهاره بالمكان وبأسرته وبالمثقة التي يجدها فى نسج هذه الحكايات.

والإسكندرية ذات الألف وجه، التي يسكنها أحفاد كل الأمم من أتراك وأرمن ويونانيين ومالطيين وتونسيين، تحتوى كل شيء وتتسم بالرقه والقسوة فى آن. ولا يملك المرء لدى قراءة الخراط إلا أن يتذكر داريل وروايته (رباعية الإسكندرية)؛ حيث تدب الحياة فى الإسكندرية لتصبح شخصية ونطاقاً للجاذبية («جوستين»، ص ١٩)، وحيث هى

للناس والآلهة معاً، يشربون من عذوبته المرة
فيتكلمون سواءً بسواء. أوزير واقف فى هيكله،
مطوى الذراعين، مكفن بالبياض، والعناقيد
تتدلى فى اتجاه وجهه المنحوت فى الديوريت
الأخضر، قريبة جداً من فمه الظامى. (ص
١٧٥)

وقد عرف جيورج. ج. لوكاتش «الرواية الحديثة»
بقوله: «تتحدى الرواية عن المغامرة الداخلية... ومضمون الرواية
هو قصة الروح التى تخرج للعثور على نفسها».

والخراط، فى بحثه عن نفسه الداخلية، يعى بشدة وفى
الوقت نفسه العالم الخارجى الذى يحيط به والإيقونات
[الرموز] التى تحيط به حسيًا ومعنويًا وتشكل قيمه. وتتحول
أوصافه للأشياء والأماكن والأشخاص الذين يذكرون
بالقديسين القدماء إلى إيقونات قبطية متربة تشع بالحياة:

وكان وجه المادونا الحجرى صغير الأنف،
مشروخًا، صوحته الشمس الحارقة التى لا تغيب
ولا تخف وقدنتها أبدًا. شفتاها الرقيقتان
المكتنزتان فى وقت معاً، اللتان يعرف هو
تنزيهما، وارتعاشهما، والتصاقهما بفمه. (ص
١٤٦ - المترجم).

وتركيز الكاتب على عالم الاهتمامات الحسية والأشياء
والمفردات العملية جزء لا يتجزأ من مسعاه الذى لا يكل
لفهم واقعه، ذلك الواقع الذى يستعصى بعقده البالغ على
التعبير عنه بأساليب مباشرة. ويلوذ الخراط، بحنكته،
بالأساليب البلاغية العتيقة من العصر الوسيط التى تذكرنا
بالمهذبانى والحبرى فيما يتصل بمهارة الصياغة اللغوية، وهو
يحيك فى مواقع مهمة ومتفرقة من نسيج قصته أناشيد من
المناجاة مؤثرة تصل إلى ذرى من الوقع الحسى باستخدام
الأوصاف والتعوت والكلمات التى تبدأ بحرف معين من
حروف الأبجدية، أو يتوسطها هذا الحرف، أو تنتهى به،
كالنون أو الواو أو السين. وهذا إنجاز بديع يضيع عند
ترجمته، إذ يتذكر الكاتب ترنيمة كان يردددها وراء مدرسته

وكنت أعرف أن اليوم هو ١١ بؤونة، وأن غداً
عيد الملاك ميخائيل، وكنا نذهب، أنا وأمى،
لنشترى زيت السرج الذى سنصنع به فطير
الملاك. وكانت السرجة بعيدة على، فى شارع
جانبي... لم أكن لوحدي، أستطيع أن أذهب
إليه. (ص ٢٨).

ثم يضيف:

كانت أمى قد انقطعت عن صناعة فطير الملاك
منذ الحرب، والغلاء، وشح السمسم، ونسبت
كل شيء عنه، تقريباً، ودخلت جامعة فاروق
الأول، ومات أبى فى ليلة باردة جداً من ديسمبر
(ص ٣٥)

ويرسم تيار الوعي الانتقائى للكاتب صورة ناقبة النظرة
للتاريخ الاجتماعى:

فى حصة الدين كان الأولاد المسلمون يذهبون
إلى غرفة المدرسين... ويعطيهم خليفة أفندى
درس الدين. وأسمعهم، من الشباك، يقرأون
القرآن معاً بصوت عالٍ منغم، له إيقاع ملئ
يحتشد له قلبى بالرغبة، وأحسدهم وأريد أن
أكون معهم. (ص ٧٣).

ويختلط هذان الراوى البالغ مع أحلامه وعذابات
المسيح الشهيد المصلوب، ويتج ذلك صوراً استعارية قوية
وجديدة فى النثر العربى. وكان السياب والبياتى وعبد الصبور
وشعراء عرب آخرون كثر قد أشاروا إلى أمثال تلك الصور
الخالدة فى أشعارهم.

ويعتمد الخراط، شأنه شأن الشعراء التمزيين، على
الميراث الأسطورى الغنى للتراث المصرى القديم والبطلمى
والمسيحى والإسلامى، كما يعتمد على التاريخ المعاصر:

أنت... الكرمة السماوية لا يأكل من عناقيدها
إلا المنسوبون. أول من دس على العنب
بقدميك العاريتين لكى تعتصرى نبيذه المفرح

وقدت على الكنية الأسطمبولي، جنب مائدتى الرخامية البيضاء المفروشة بالجرائد، التى كنت أذاكر عليها دروسى، والجرامفون ذى البوق ورسم الكلب، انزلت قدمائى إلى أرض ألف ليلة وليلة، ودخلتها، ولم أخرج منها حتى الآن.

ذهبت فجأة إلى قديم الزمان وسالف العصر والأوان، ودخلت قصر شهریار ملك ساسان وأخيه شاه زمان ملك سمرقند والمعجم، ورأيت امرأته تواقع العبد مسعود مع جوارىها العشرين اللاتى يواقعن العبيد العشرين وما صاحب ذلك من بوس وتقبيل وما تلاه من تنكيل وتقتيل، والأميرة شهزاد تنزل من أوتومبيل باكارد مقدمته مربعة الشكل ولامعة، أمام سينما محمد على فى شارع فؤاد. وينحسر الفستان الحريرى عن فخذيها السمرائين تنفرجان عندما تهبط فأرى العتمة الغامضة بينهما، أفزعتنى المردة الهائلة تخرج من القمام، وركبت الخيل الحديد نظير على عنان السحاب، وهبطت إلى مدن الأبنوس والنحاس الخاوية من البشر. [ص ٧٧ - ٧٨ المترجم].

وهنا كذلك نجد الكاتب الماهر يحتفظ على مدى صفحات عدة بأنشودة من نوع آخر يتمثل فى إيجاز لاهث الإيقاع لـ (ألف ليلة وليلة) يختلط بمنظر فؤارة فى حياته المعاصرة تتفجر بما يشبه السحر.

والمعادلات التناسية الخارجة عن إطار النص، والتى نجدها فى هذا الجزء وغيره من أجزاء رواية الخراط، ذات وقع بالغ التأثير؛ إذ تدعم من تعدد مستويات الرواية وتحولها إلى أدب يستقر فى الذاكرة.

ويتحدث بارت عن جانب آخر مهم فى التحليل البنائى للقصص يتعلق بمبدأ «الصلة» فيقول:

فلنوضح أولاً كلمة «المعنى». إننا نطلق هذه الكلمة على أى نوع من المعادلات داخل النص أو خارج النص، وبمعبر آخر على أى ملمح من القص يشير إلى لحظة أخرى من لحظات القص

فى مدرسة الأحد الآتية كاترين: «كنز مجد فى السماء» (ص ١٦٨ - المترجم) ويصل الكاتب من ذلك إلى تخليد وإحياء ترنيمة أخرى بتفكيكها بشكل مبهر عن طريق استدعاء قديسات من مجمع القديسين القبطى، ونساء اشتهاهن فى مراهقته، والمرأة التى دام حبه لها أو «رامة» كاهنة قلبه. ولا نجد فى النصوص العربية الحديثة نظيراً لهذه البراعة التى تذكر بالمقامات.

ويمضى الكاتب على مدى ثلاث صفحات كاملة [من ١٦٨ إلى ١٧٠، المترجم] متتياً بيهجة اللغة، ويعيد إلى الحياة كلمات طواها النسيان من معجم اللغة العربية البالغ الشراء، كأنه فى ذلك يجسد ما عناءه بارت «بالمعلق» و«المنشأ» و«المؤلف». وهو ما يشرحه بارت بقوله:

٢ - المؤلف هو الذى يضيف إلى ما ينسخه ما ليس من عنده، ٣ - والمعلق هو الذى يدخل نفسه فى النص المنسوخ ولكن فقط لجعله مفهوماً، ٤ - أما المنشأ فهو الذى يقدم أفكاره هو لكنه يعتمد فى ذلك دوماً على مرجعيات أخرى. ولذا فما قد نسميه «بالكاتب» فى تعبير فات زمانه كان بالأساس فى العصور الوسطى:

١ - ناقل يمرر جوهراً خالصاً هو كنز الأقدمين وموضع المرجعية، ٢ - وجامع يحق له أن يفتت أعمال الماضى بالتحليل إلى ما دون حدود ثم أن يعيد تركيبها...».

ويدور الخراط نشاطاً فى عدد من تلك المستويات، إذ ينجح فى إعادة تركيب اللغة ذاتها وكذلك الأفعال، بصورة فريدة فى نوعها. فهو يعبر عن النطاق الواسع للتجربة البشرية دون أن يقتصر فى أسلوبه على المحتويات التقليدية للحبكة والشخصية وتطور الأحداث. ويتجلى التجديد عنده فى أدوات الإبداع اللغوى لأساليب العصور الوسطى، كما ذكرنا سالفاً، وفى أحيان أخرى يتجلى ذلك فى إيراد قوائم مطولة لمناظر وأحداث وأسماء وأفعال يفجرها مجرد ذكر (ألف ليلة وليلة):

وفى الغرفة الطويلة ذات الشرفة الخشبية المقفلة المسقوفة التى تطل على موقف عربات الحنطور،

وفسيحة يهب فيها نسيم رقيق ملحي الطعم،
منيرة بضوء خاص من غير شمس ولا مصابيح
ولا شموع، فيها فتحات على الرمل الأبيض
الذى تغمر سطحه، بالكاد، مياه قليلة
مترجرجة... وإلى هذه الساحة الرملية الخاوية
سوف يخرج، بعد أن يقتسل ويتطهر فى البحر
الملح. [ص ١٠١، ١٠٢ - المترجم].

أو عندما يقول:

وأجد أن الشوق، مثل نزوع الموج، يرمى على
الشط ممدود اليدين، بلا تحقق، مثل اندفاع الماء،
مستنفداً بعد رحلة طويلة على ثبج العمر،
ينكس محسوراً أبداً إلى عرض اليم العميق، ولا
يفتأ يعلو وينحسر، حلمه يأتى ويعود، ولا يهدأ
إلى راحة.. يصل الموج الطفيف إلى قدمي ويترك
غشاء فضياً رقيقاً لا يكاد يجف، وهو يلمع،
حتى يتل من جديد. [ص ٤٥، ٤٦]

والبحر، وهو دائماً رمز الحرية والعزلة، يعادل العاطفة
الجنسية فى رواية الخراط:

أحسست نفسى فى الماء.. أغوص بهدوء فى
عمق يبدو أنه من غير قرار. وكان الماء حولي
دافئاً ومحيطاً وحنوناً وشاملاً، ولم أكن أتخطئ...
ولا مرتاعاً ولا مختفياً... والضوء حولي داكن
وشفاف معاً، رازح ومشع معاً، كأننى فى غرفة
مائية شامعة المدى، وخصاص نوافذها تنساب
منه صفحات رقيقة النسيج... من النور والماء
ممتزجين معاً. وكان سطح الماء فوقى بومض
يلبر فضية دقيقة... [ص ١٧٣]

كنا فى أواخر سبتمبر، وشمس بعد الظهر
تصنع... ملايين النقط اللامعة التى... تعشى
عينى، وزرقة الماء تحتها عميقة وداكنة وكثيفة
الشفافية... كانت تسبح... بالمياه الأزرق الفاتح،
محبوكاً عليها... تحت سيولة المرج تحذيق.
الذى يتسرقق عليه وينحسر فى حركته.

أو إلى أى موضع ثقافى آخر يكونان ضروريان
لقراءة هذا النص... وكل المحاولات المعجمية أو
النحوية وكل ظواهر الدلالة وكذلك ظاهرة
التوزيع [فى علم الصوتيات وغيره من علوم
اللغويات - المترجم]. أكرر: إن المعنى بذلك ليس
مدلولاً «مكتملاً» كما قد تجده فى القاموس
حتى ولو كان قاموساً للقص؛ بل هو فى جوهره
معادلة أو أحد أطراف المعادلة، إنه أحد
الإحداثيات أو أصداء الدلالات.

و(ترايبها زعفران) هى تمثل ما يعنيه بارت؛ فهى
معدلة وإحداثية وصدى دلالة بالتأكيد.

وتحول كلمات الخراط إلى شعر غنى بالنشوة عندما
يتحدث عن البحر. فالبحر يرتبط عنده بجاذبية أسرة شديدة،
وأحياناً يجذب إلى العدم. وتأمله الغنائى النزعة وحنينه المكتوم
يمثلان عالماً قائماً بذاته ونزوعاً غلاباً إلى الخلود:

أنظر إلى البحر وأفقته الغامض، أعرف أنه لا شئ
وراءه، أبداً، هذا امتداد لا نهاية له للعباب
المجهول، إلى ما لا نهاية له، وكأننى أرى شاطئ
الموت نفسه، سوف أعبره، بلا عودة أو وصول.
مياه كثيرة لا تفرق عشقى، والسيول لا تغمره.
صخرة ناعمة الحنايا أنت فى قلب الطوفان،
سفوحها ناعمة غضة بالزروع البانعة،
بالسوسن والبيلسان، ترايبها زعفران، خصب
وحى، ترف عليها حمامة سوداء جناحها
مبسوطان حتى النهاية، لا تكف رفرقتها فى
قلبي! [ص ١٢٥ المترجم].

وتفصح مواهب الخراط الغنائية عن نفسها كاملة فى
أجزاء عدة من الرواية، ولأسيما عندما يتحدث عن البحر، وهو
ينغمس فى ذلك الحديث تماماً:

يعرف أن فتحة النفق التى تدعوه مغوية،
ومفضية إلى التهلكة، وينزل بشقة على سلام
يعرف أنها مستهبط به فى الماء، إلى كهوف
أخرى، واحداً بعد واحد، منقورة كلها فى قلب
صخر البحر الداخلى، تحت الأمواج، عالية

والعادات والممارسات والفولكلور القبطي، وقد تحولت جميعاً إلى نصوص مقدسة بالنسبة إلى هذا الطفل الحساس.

لكن امتزاج الحلم والحقيقة يمنحنا صورة أقل تبسيطاً للطفولة، ويسقط بالمواقف المكبوتة على مستقبل بعيد:

- من كان إلى جانبي يمسك بالأعنة؟ وجوده ملئ بالسيطرة والتحكم، لكنني لا أكاد أراه مع ذلك، أعرف فقط أنه إلى جانبي في نور الصباح تحت سحاب الإسكندرية الوضيء الرقيق الذي ينساب بسرعة في السماء الصافية. [ص ٩ - المترجم]

إن كل نصوصه محيرة وغامضة، تتحول فيها الشخصيات والأحداث إلى قطع من لغز يتشكل بشكل درامي ليكون عملاً فنياً يخيم على الروح. وتتشكل هلاوس الكاتب وذكرياته وتعجن مع رمال الإسكندرية مانحة الحياة ومع مياه البحر التي تظهر كل شيء:

في قاع المياه المضطربة حصاة بيضاء، مدورة، ناعمة، لم ترسب عليها شائبة من عكارة السنوات وطنيتها. [ص ٨٧ - المترجم]

ونلمح وراء هذه المواقف الشعرية تعاطف الكاتب وتقديره لما أبدعه، وإن كان ذلك لا يخلو أحياناً من ابتسامة ساخرة من حماقات شخصياته. وهو يقدم لنا صور العالم في جوانبه الجنسية. ولا يمكننا أن نكتفي بالقول إن رواية الخراط شهوانية الطابع، فرويته للعلاقات الإنسانية تربط هذه العلاقات ربطاً وثيقاً بأشكال الصلات الجنسية. والجنس في عمل الخراط يقل كثيراً عما نجده في أعمال الكثيرين من الكتاب العرب، حيث يظل الجنس متوارياً أو يكاد: «كإله في القصائد الدينية» [أشارت الكاتبة إلى صفحة ٢٢ من الرواية باعتبارها موقعاً لهذه العبارة الأخيرة، لكنها غير موجودة في هذا المكان أو الصفحات المجاورة - المترجم].

وكثيراً ما ينهمك الخراط في استقصاء الجوانب المتنوعة للتجربة والطبيعة البشرية. ومن الأمثلة على ذلك اللقاء المثير بين الراوي ومخت شاب في زقاق متهالك مظلم بالإسكندرية. وربما كان هذا أقرب ما وصل الخراط إلى أسلوب داريل في التعبير عن جو من الغرابة الشاذة:

الناعمة... وعرفتھا. رانة... جسمها فاغ السمرة وغض ولما يكذ يكتنز بأنوثته... فتاة بعد، ولها رشاقة سمكة في الماء... وعرفت أنني سأحبها، في آخر العمر، حباً كأنه الموت، وإن قلبي هو ساحة بحرھا اللحي الجياش أبداً بأمواج لا هدوء لھا. [ص ٦٠ - ٦١]

وربما يجوز اتهام الخراط بتسلط فكرة النساء وأجسادهن على ذهنه، لكن اهتمامه بالأثني ليس اهتماماً بذئ الطابع، وإنما هو سعى للإمساك بلحظة اللذة العابرة الفائرة وتجميدها والاحتفاظ بها إلى الأبد. وبطل الخراط الأثير، شأنه في ذلك شأن الإنسان العصري وفق تعريف كامى له، يشعر بنفسه غريباً في «عالم أفرغ فجأة من النهم ومن النور». وتكشف رواية الخراط المتعددة الجوانب عن الحياة التي تعيشها أسرته الإسكندرية الكبيرة التي تتراوح حياتها بين الملهاة والمأساة والعاطفة الشجية، ولكنه لا يصدر أبداً حكماً أخلاقياً على حماقات البشر. وتكشف أول قصة أو واقعة في الرواية، في تتابع أشبه بالحلم، عن الحياة المزرية لعاهرة تقطن المبنى الذي تعيش فيه أسرة الراوي. وهو يكتب عن ذكرياته عن تلك المرأة ذات الشعر الذهبي الزاهي التي يقاطعها الجيران والتي كانت رقيقة معه على الدوام، وقد أنقذها والده من الشرطة المتربصة بها. وكانت تبيع جسدها في الليل لسائقى سيارات النقل لتعمل أمها المسنة، بينما تعيش حياة عادية في النهار مثل أية ربة بيت. وكثيراً ما كانت ترسل بالصبي الصغير لقضاء حاجاتها ثم تكافئه بالحلوى وبعناق كعناق النساء الأخريات اللاتي تزددن بهن الرواية: المرأة اليونانية، ووالدة توتو وعشيقة عمه ووالدة صديقه المفضل أو تلك المرأة التي تمتلك فندقاً على البحر، عشيقة خاله التي ضبطها متلبسة بالخيانة وقتلتها بفضاعة سيارة مسرعة على الكورنيش، أولئك النسوة أدخلته إلى العالم الغامض لأجسادهن الجسيلة وكرمهن ودفئهن وأسرارهن. وتهيمن على أحاسيسه، باعتباره طفلاً، حالاته الكثيرات ووالدته بالطبع. ونجد اهتمامات طفولته الملحة، ونهمه الذي لا يشبع للكتب وكل ما هو مطبوع، والطقوس الدينية

وتنتهى النصوص السكندرية بشكل ملائم يوحى بالارتباطات السياسية المستقبلية لهذا الشاب الملتزم. إن براءته وتعرفه الحياة فى فترة المراهقة انطويا على بذور نضجه وتقييم لوضعه الوجودى. لقد آن الأوان كى ينسحب الغزاة البريطانيون إلى ثكناتهم خارج الإسكندرية، ولكن ليس قبل أن يسقط المئات برصاصهم وقبل أن يقف ذلك الشاب فوق كوم الدكة؛ ذلك المعلم التاريخى السكندرى المواجه للبحر، والذي كان الإنجليز يحظرون على أهل الإسكندرية طلوعه لسنوات طويلة:

ورأيت أننى صعدت إلى أعلى تلة كوم الدكة القديمة، وقد جلا عنها الجنود الإنجليز سراً فى الليل، ولأول مرة منذ وعيت لم يكن اليونيون جاك يرفرف على ذروة التلة، وكنت أعرف مع ذلك بغموض أن كوم الدكة القديمة قد أزيل وحلت محله ساحة مسفلتة ومبان حكومية، وأنا كنا ننطلق فى جماهيرنا الغفيرة منذ الصباح الباكر، ترتفع على طرقات كوم الدكة الخالية التى كانت محرمة علينا وقد أصبحت فى هذا الصبح حلالاً. [ص ١٩٨ - المترجم]

وتنتهى الرواية بهذه النبوءة عما سيحدث بعد زمن من خروج الإنجليز وحصول مصر على الاستقلال.

ونقول فى الختام إن إدوار الخراط، العربى المعاصر، قد نجح فيما عبر عنه إدوار سعيد بإيجاز قائلاً: «إن ما يفكر فيه الخيال الحديث أو المعاصر ليس وضع أى شئ فى كتاب بقدر ما هو إطلاق شئ ما من الكتاب بالكتابة».

فى الدور الثانى كانت دكة خشبية موضوعة أمام الباب المفتوح، تكاد تسده، شورلى الرجل الذى يجلس عليها، ييده. كان باهظ البدانة، عليه جلابية ممزقة غليظة النسيج وجاكتة كاكي فوقها من غير أكمام. خرجت من فمه المتدلى أصوات مليئة. وأدركت أنه أخرس، كانت فى حشرجه دعوة خشنة مباشرة وفيها يأس لا يأتى إلا فى أصوات الخرس التى يجاهد، بشق النفس، للطلوع. ومد إلى يدين متضخمتين حيتين، أظافرهما طويلة انحشرت تحتها خطوط سواد قديم، وأوشك أن يجذبني إليه بقوة خارقة وهو مازال يزوم ويحزق ويفص بالحمامة... رأيت وراء الدكة شلثة عريضة نام عليها ولد صغير السن، طويل الجسم، يلبس جلباباً طويلاً شفافاً يكشف عن قميص بناتى فسدى اللون بحمالات، وقد رفع أمامه ساقيه العاريتين الملساوين بحيث أخفى عرى ما بينهما، وكان ينظر إلى السقف، وفمه مصبوغ بما يشبه الدم السائل وعينه مكحولتان بدقة وحاجباه قوسان رفيعان مدوران، ويبدو كأنه لا ينتظر شيئاً ولا يريد ولا يرفض شيئاً. [ص ١١٧]

والخراط هنا يسجل الملاحظات ويحلل ويصف بطريقة مبدعة للغاية لكنه يتجنب الناحية الأخلاقية: «القلوب ومشواها، والذى هدهدها وأشجأها منفية أبداً فى أحلامها ومناها». (ص ١٣٤).

هامش:

- اعتمدت الكاتبة فى مقالها على طبعة رواية إدوار الخراط (ترابها زعفران) الصادرة عن دار المستقبل العربى بالقاهرة عام ١٩٨٦ وقد اعتمدت على الطبعة نفسها لنقل الاقتباسات التى أوردتها. وأثبت أرقام الصفحات حسب هذه الطبعة مصححاً أرقام بعض الإحالات التى جاءت مخالفة لهذه الطبعة فى مقال الكاتبة. وأود أن أسجل الشكر للزميل والصدى الدكتور ماهر شفيق فريد على إعارته الكريمة لنسخته من هذه الطبعة نظراً لنفاذها من الأسواق وقت الترجمة.

[المترجم]

الشخصية الروائية والقناع

في أعمال جبرا إبراهيم جبرا

محمد الباردى*

١ - ١

الواقعي المتطور على الدوام، فيصوغ بذلك نموذج الخصاص داخل النموذج العام، ويكون بدوره صوتا جديدا يضاف إلى الأصوات العديدة التي تبنى مجتمعة أركان حركة أدبية، هي خلاصة جهد جيل بأكمله آل على نفسه بناء أسس رواية عربية حديثة تبتكر تقنياتها من تجربتها الخاصة، ولكنها تضيف إلى الإرث العالمي، وتعامل معه أخذا وعطاء.

٢ - ١

عندما نتأمل المشهد الروائي العربي - الآن - يتبين لنا أن رموزا إبداعية كثيرة تركت بصماتها على الإبداع الروائي العربي وأنجزت مشاريعها الإبداعية، فلا أحد يشك في أن نجيب محفوظ هو الآن صاحب أسلوب خاص في كتابة الرواية العربية بدأت تتضح معالمه مع (القاهرة الجديدة) لكي يبلغ أوجه مع «الثلاثية» ثم يتخذ منعرجا جديدا مع مجموعة من الروايات تبدأ (بالسمان والخريف) و (اللس والكلاب)^(١) ومهما كانت التوزيعات داخل التجربة المحفوظية، فإن الواقعية

هل يمكن الحديث عن حداثة النص الروائي العربي، وهو بطبعه يقطع مع السلسلة الثقافية العربية التقليدية، ليكون وجها من وجوه تحديثها، وهو البذرة المزروعة في رحمها، تزعزع مفاهيمها، وتعرضها للقلق والحيرة وفضول السؤال؟ لكن حداثة السرد لا تنحصر في شكل واحد أو نموذج محدد؛ ذلك أن الكتابة الروائية العربية أفرزت اتجاهات عديدة ومتنوعة، اختيارات فنية وخلفيات ثقافية وفكرية ومؤثرات أجنبية. وقد استطاع عدد من المبدعين الذين مارسوا هذا الفن السردى صياغة تجارب متميزة ومخالفة في إطار احترام روائية النص السردى السائد الذي لا يطرح على نفسه رفض النمط والنموذج. وعندئذ يكون فضل الروائي في الإضافات التي يقدمها وفي التنويعات التي يجربها في إطار النموذج

* أستاذ جامعي تونسي.

ولذلك فهي تعد نموذجاً سردياً متوالداً اختاره المؤلف ليكون نهجه فى سرد الوقائع وترتيبها.

١-٢

فى (البحث عن وليد مسعود) تنقسم المقاطع السردية الاثنتى عشرة ثمان شخصيات على النحو التالى: د. جواد حسنى: ثلاثة مقاطع - عيسى ناصر: مقطع واحد - وليد مسعود: ثلاثة مقاطع - الدكتور طارق رؤوف: مقطع واحد - مريم الصقار: مقطع واحد - وصال رؤوف: مقطع واحد - مروان وليد: مقطع واحد - إبراهيم الحاج نوفل: مقطع واحد.

من خلال هذا التوزيع ندرك أن شخصيتين رئيسيتين تستبدان بفعل السرد وهما د. جواد حسنى ووليد مسعود. فالثانى هو محور الأحداث وموضوعها كما يدل على ذلك عنوان الرواية ذاته، أما الأول فهو يتميز بعلاقة خاصة تربطه بوليد مسعود^(٨)، وهو بحكم هذه العلاقة الخاصة يؤلف عنه كتاباً بعد غيابه^(٩)، فى حين تكتفى الشخصيات الأخرى بمقطع سردى واحد بالنسبة إلى كل واحدة منها، بيد أن شخصيات أخرى، لا تقل أهمية فى الرواية لا تضطلع بمهمة السرد. منها كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادى على الرغم من العلاقة المتميزة التى تربط الشخصيات المحورية ببعضها^(١٠)، ومع ذلك تبدو الشخصيات مستقلة عن بعضها البعض، فلكل منها عالمها الخاص ورؤيتها الذاتية للكون والأشياء، ولكنها كلها تلتقى حول موضوع واحد وهو شخصية وليد مسعود التى تصبح بهذا المعنى نقطة التماس التى تلتحم عندها الشخصيات ثم توزع فى اتجاهات مختلفة. وعندئذ لا يقوم المعمار الفنى الذى ينهض وفقه العالم الروائى فى (البحث عن وليد مسعود) فقط على مبدأ التكامل بين روايات الشخصيات بل على مبدأ التباين والاختلاف أيضاً.

٢-٢

إن المقطع السردى الأول الذى يرويه د. جواد حسنى قد حدد الإطار العام للحدث للرواية، ورسم الملامح العامة للبيئة الروائية، ليس لأنه يعتبر المدخل الأول لعالم وليد مسعود (إذ أعلن عن اختفاء الشخصية المحورية وعن بعض صفاتها النفسية وبعض علاقاتها الاجتماعية) بل لأنه يتضمن مقطعا

اتخذت مع نجيب محفوظ شكلها الخاص الذى يميزه، كما اتخذت مسيرة السرد عنده نهجاً لا يتكرر إلا لدى من يسمى إلى المحاكاة التى تبطل الخلق والإبداع. كما لا يشك أحد فى أهمية تجربة كاتب كحنا مينه الذى لون الواقعية الروائية بأسلوبه الخاص المتميز، وقد بدأ تجربته متأثراً إلى حد بعيد بكاتب (القاهرة الجديدة) من خلال روايته الأولى (المصاييح الزرق)، ولكنه سرعان ما سلك نهجاً متميزاً هو ضرب من «الواقعية الاشتراكية» فى صيغتها العربية؛ تأخذ من الواقعية النقدية شيئاً، ومن الرومانسية شيئاً آخر، ومن الطبيعية أشياء ولكنها - على كل حال - واقعية اشتراكية^(١١) تجسدت فى أعمال كثيرة أرقاها رواية (الباطر) وميزت كاتب (حكاية تجار)، وجعلت منه رمزا بارزا من رموز الكتابة الروائية العربية الحديثة. ويمكن أن نقول الشئ ذاته بالنسبة إلى كتاب كثيرين مثل البشير خريف أو الطيب صالح أو الطاهر وطار أو غيرهم - إنهم جميعاً أصوات متمايزة ومتواشجة ومتقاطعة فى الوقت ذاته فى إطار حركة أدبية بدأت مع الأربعينيات وهى مستمرة إلى الآن.

بين هذه الأصوات الروائية المتمايزة تقف تجربة الشاعر والناقد جبرا إبراهيم جبرا تجسد قدرة فائقة على الخلق والإبداع وتؤكد أن الإبداع، ممكن فى إطار الثوابت الكبرى. إنها روايات أربع (السفينة)^(١٢) و(البحث عن وليد مسعود)^(١٣) و(الغرف الأخرى)^(١٤) و(يوميات سراب عفان)^(١٥) تتواشج وتتقاطع وتتباعد فى آن، ولكنها معا تبنى نموذجاً سردياً خاصاً له جماليته الخاصة هو نموذج جبرا إبراهيم جبرا^(١٦).

٣-١

فى هذه الروايات باستثناء واحدة هى (الغرف الأخرى) تتخذ طريقة السرد أسلوباً خاصاً يغيب السارد، هذا الكائن الخارق الذى يتدعه المؤلف ويتخذ منه قناعاً ليشرح ويفسر ويؤول ويرتب الأحداث ويقدم ويؤخر، لتتقاسم الشخصيات مهمة سرد الوقائع والأحداث وتحدد مصائرنا بنفسها دون الوساطة التقليدية المتمثلة فى هذا السارد العالم بالمصائر والمدرك لخفايا النفوس والمؤرخ لمسيرة الشخصية الروائية. إن الظاهرة الفنية لا تلفت الانتباه بحضورها، فهى واردة فى بعض الروايات العالمية ولكنها تعد ظاهرة متميزة بتواترها،

يتصل بسيرة وليد مسعود (ولادته/ سفره إلى إيطاليا/ تغيير اسمه/ ترك اللاهوت/ التحاقه بجيش الإنقاذ/ زواجه من ريمه/ جنون ريمه/ إقامتها في مستشفى المجانين). وما يجمع بين هذه الأحداث هو المكان؛ فالسارد الذي هو أصل بيت لحم (عيسى ناصر) لا يمكن له بطبيعة الحال أن يروى أحداثاً خارج الإطار المكاني الذي عاش فيه بشكل من الأشكال وليد مسعود. ولذلك، فيمكن القول إن المقطع السردى ناجز حدثاً وروائياً؛ إذ له بدايته ونهايته التي هي بطبيعة الحال نهاية الحدث الروائي يرمته. إن المقطع السادس الذي يرويه وليد مسعود ذاته هو عودة إلى المقطع الذي رواه عيسى ناصر، فهو لا يضيف حدثاً جديداً بل يعمق من الأحداث ما أشير إليه في الفصل الذي إليه أشرنا؛ إذ يفصل في ثلاثة أحداث رئيسية وهي طفولته في بيت لحم وحياته في روما التي حولت مسيرته من راهب إلى موظف في البنك واتصاله بالحياة الفدائية أثناء غزو فلسطين. أما المقطع الثاني وروايه أيضاً وليد مسعود فهو كذلك لا يضيف شيئاً بل يعمق بعض الأحداث ويقدم في شأنها تفاصيل جديدة لم تذكر في المقاطع السردية السابقة فهو يصف حدثين هامين هما عملية فدائية أداها سنة ١٩٤٨ وكان قد أشار إلى عمله الفدائي في المقطع السردى السابق والتحقيق الذي أجرى له بعد وقوع هذا الحدث بسنوات عديدة أي بعد زواجه ومرض زوجته ريمه ودخولها المصحّة وما تعرض له أثناء ذلك من تعذيب انتهى بإبعاده إلى بغداد. وهكذا، يبدأ كل مقطع سردى بحدث ما في حياة وليد مسعود لينتهي بحدث من الأحداث التي عاشها في آخر حياته.

وإذا اعتبرنا أن الرواية في حد ذاتها تبنى سيرة شخصية روائية هي شخصية، وليد مسعود فإن المقاطع السردية التي تقوم عليها لا تتابع تتابعا حدثياً ولا تساوى زمناً روائياً؛ إذ تنطلق من وقائع متفاوتة في ترتيبها الزمني ولكنها تتوازي. وفي توازيها تختلف في نقاط ارتكازها. فالحدث الذي يشير إليه المقطع السردى الأول مجرد إشارة يعود إليه المقطع السردى الثاني ليفصله ويمعقه ويشير في الوقت نفسه إلى أحداث أخرى وهكذا دواليك إلى نهاية الرواية نصيباً، لأنها حدثياً تعتبر منتهية منذ فصلها الأول. إننا نستشئ من هذه المقاطع السردية المقاطع الثلاث التي رواها الدكتور جواد

سرديا يكتسب أهمية خاصة، وهو المقطع الأول الذي يرويه وليد مسعود نفسه واستمع إليه د. جواد حسنى أولاً. ولكن القارئ لا يدركه إلا عندما يقرأه وقد استمع إليه أصدقاء وليد مسعود في بيت عامر عبدالحميد، وقد أكدت الشخصيات ذاتها على أهمية هذا المقطع^(١١). فهو إذن يحدد الهيكل الحدثي العام الذي تبنى عليه الرواية كلها، إذ يشير وليد مسعود إلى أبرز الشخصيات التي أقام معها علاقات خاصة؛ فيذكر إبراهيم وهو إبراهيم الحاج نوفل وجواد حسنى وعامر عبدالحميد وكاظم إسماعيل وابنه مروان، ويذكر من النساء ثلاثاً هن ريمه، وهي زوجته، ومريم وهي فتاة صغيرة عرفها في شبابه الأول، لكن الاسم في حد ذاته يوحي بشخصية هامة في حياة وليد مسعود وهي شخصية مريم الصقار^(١٢) وامرأة ثالثة وهي «شهد»، وهو اسم امرأة مستعار قد تجد فيه كل امرأة من نساء وليد مسعود ذاتها، لكن القارئ يكشف في نهاية البحث أنها وصال رؤوف، تلك التي عشقت وليد مسعود وعشقها إلى حد النخاع. كما يشير المقطع إلى مجموعة من الأحداث التي عاشها وليد في طفولته وشبابه. ولذلك يمكن أن نقول: إن البناء الحدثي ناجز منذ المقطع السردى الأول، وفضل المقاطع السردية الأخرى في أمرين أساسيين هما: أولاً توسيع الوظائف السردية عن طريق تحليل أبعاد الشخصيات التي ذكرها وليد مسعود وتحديد طبيعة علاقتها بها وتوسيع الأحداث التي ذكرها أو أشار إليها مجرد إشارة، وثانياً إضافة مقاطع سردية جديدة تتعلق بأحداث أو شخصيات غائبة في النص المضمن (المسجل) كشخصيات عيسى ناصر وطارق رؤوف ومريم الصقار في علاقتها بالشخصيات المذكورة أو شخصيات أخرى لم تذكر (كاظم إسماعيل وسوسن عبدالهادي). وفي الحالتين تبدو المقاطع السردية مقاطع شبه مستقلة وناجزة حدثياً، فالمقطع الذي يرويه عيسى ناصر^(١٣) يسمح زمنياً المدة التي عاشها وليد مسعود كاملة، فهو يبدأ بصورة دفن «مسعود فرحان» (أبى وليد مسعود) وينتهي بالإشارة إلى وضعية ريمه زوجة وليد وهي في مستشفى المجاذيب في بيت لحم وهو على علم بغيباب وليد مسعود أو موته^(١٤) وبين الحدثين (حدث دفن الأب وحدث غياب الابن) تعريج على مجموعة من الأحداث والوقائع أكثرها يهتم بسيرة الأب وبعضها القليل

حسنى، فالمقطع السردى الأول هو مقطع التقديم إذ إنه يعرض علينا الإشكالية المركزية وهى إشكالية فنية إذ يعلن أنه سيروى لنا على سبيل الاسترجاع حكاية شخصية إشكالية مشهرا إلى قصور الذاكرة عبر عبارة نسبها لوليد مسعود «تمنيت لو أن للذاكرة إكسيرا يعيد إليها كل ما حدث فى تسلسله الزمنى واقعة واقعة ويجسدها ألفاظا تنهال على الورق»^(١٥) وهى حياة قائمة على محطات عديدة استعار لها السارد هذه العبارة «أربعون غرفة لنا أن ندخلها كلها ولكننا نصر على دخول الغرفة الوحيدة التى أغلقت دوننا، لأبأس، سندخلها»^(١٦)، وفعلا تكون مهمة الرواة ولوج الغرف الأربعمين وكشفها بحثا عن شخصية وليد مسعود. وفى المقطع السردى الأخير ينهى جواد حسنى الحكاية وقد أدرك أنه من الصعب ولوج حياة إنسان بكل تفاصيلها وعمقها، فالأحداث «تتنامى دونما وقفة كما تتنامى الفسائل فى أرض سديمية لتتعاقب عليها الأمطار والشموس، فتكبر وتتداخل وتتكاثر وإذا هى غابة لا تخترق إلا فى مواضع، الأشجار والأدغال سامقة يلتف بعضها على بعض والبحث سير عسير من خلالها»^(١٧) تلك هى حياة وليد مسعود. وإذا كانت هذه المقاطع السردية بمثابة المرايا العاكسة، فإن الشخصيات الساردة تحمل ازدواجية وظيفية تطرح بها الرواية ذاتها على لسان د. جواد حسنى «بعد أن يقول الأشخاص مايقولونه، بعد أن يبرزوا عن تصميم أو غير تصميم ما يبرزونه ويخفون عن تصميم أو غير تصميم ما يخفونه، يبقى لنا أن نتساءل عنهم هم فى الحقيقة يتحدثون؟ عن رجل شغل فى وقت ما عواطفهم وأذهانهم؟ أم عن أنفسهم، عن أوهامهم وإحباطاتهم وإشكالات حياتهم؟ هل هو المرأة، وهو الوجه الذى يطل من أعماقهم أم أنه هو المرأة ووجوههم تتصاعد من أعماقهم كما ربما هم أنفسهم لا يعرفونها»^(١٨)، وبذلك تتخذ الرواية شكل رواية الرواية إذ تكشف بعضا من خفاياها الفنية ووجها من وجوه لعبتها الجمالية.

٤ - ٢

والحقيقة - إجابة عن السؤال المشكل الذى طرحته الرواية - إن الشخصيات الساردة توهم باستقلال عالمها الداخلى أحيانا ولكن مركز اهتمامها هو الشخصية القطب

(وليد مسعود)، فالمقاطع السردية كلها التى تروىها بالتناوب هذه الشخصيات تستجيب للحدث المركزى فى الرواية (اختفاء وليد مسعود)، ولذلك فهى إما تنطلق من الإشارة إلى هذا الحدث لتعود إليه على نحو ما فعل إبراهيم الحاج نوفل^(١٩)، أو تنطلق من حدث ما يتعلق بصلة الشخصية الساردة بوليد مسعود، لتصل إلى الحدث المركزى وتجاوزته وتعود إليه كما فعلت وصال رؤوف، فهى تبدأ الحديث عن صلتها بوليد مسعود عندما هاتفته، ثم التقت به فى بيته لأول مرة ثم عن تطور علاقتها به، لتعود فى آخر المقطع السردى إلى حادثة اختفائه، أو كما فعل أيضا أخوها طارق رؤوف الذى يبدأ سرده بوصف خصائص برج الجدى الذى ولد فيه وليد مسعود^(٢٠)، وينتهي بالإشارة إلى الحدث المركزى «وهكذا عبر وليد طيرا مهاجرا وفى عبوره رماه صياد لا ندري به ولعل الصياد لا يدري أيضا أى طير رمى ببناره»^(٢١) بعد ما عرّج على بعض التفاصيل المتعلقة بحياة وليد مسعود الشخصية والتى كان على علم بها. لكن بعض المقاطع تبدأ بداية مغايرة؛ فمريم الصقار مثلا تبدأ سردها بالحديث عن شخصية أخرى وهى شخصية ناجى عبد الحميد، وتترك أنها ابتعدت عن موضوعها^(٢٢)، ولكنها سرعان ما تقع فى حبال وليد مسعود سرديا، إذ تتحول إلى بؤرة مركزية بعد ما وقعت فى حباله فى واقع الحياة^(٢٣).

٥ - ٢

يبد أن هذه الشخصيات هى فى حقيقة الأمر مرايا عاكسة إذ تحمل شيئا كثيرا من شبق وليد مسعود: حيرته وتناقضاته ومأساته. فكل شخصية من هذه الشخصيات الساردة أو المسرودة أصابتها بطريقة أو بأخرى لونة وليد مسعود، ولا نستثنى فى ذلك الرجال من النساء رغم العبارة الصريحة التى تقول «كل امرأة اتصل بها وليد مسعود أصيبت بالجنون أو الهستيريا»^(٢٤). وهذا يعنى أن تعدد الساردين لا يرتبط بتعدد الرؤى؛ ذلك أن المقاطع السردية المروية تلتقى حول رؤية واحدة للشخصية الموضوع. وهى بذلك مجموعة من المراتى المنسجمة والمتعاطفة مع وليد مسعود الذى «رئى نفسه قبل أن يرثيه الآخرون»^(٢٥)، إذ هم فى الجملة متفقون على طبيعة شخصية وليد مسعود وأبعادها النفسية والاجتماعية

بأعماله وأفكاره بين بغداد وأقطار الخليج ويكتب؟، هل هو ذلك الفلسطيني الراض، الرائد، الباني، الموحد، العالم، المهندس، السيكلوجي؟ أم هو ذلك القلق الحائر المتألم المقبل على حرية الجسد والباحث عن الحقائق الحسية^(٣١).

لقد استعملت إحدى الشخصيات الساردة في وصفها لوليد مسعود عبارة القناع «... ما ذلك كله لإزييف وخداع كما يقول فيرميكوس دون تحفظ. قناع وهو بحجب وليد مسعود الحقيقي»^(٣٢) وهو ما يلمح إلى أن الاستراتيجية السردية في حد ذاتها هي استراتيجية كشف القناع.

تبلغ لعبة وضع القناع ورفع أقصاها في هذه الرواية مع شخصية «شهد»، فالاسم في حد ذاته استعارة أو كنية عن هذه المرأة التي عشقها وليد مسعود (وكم من النساء عشق!) أمي مريم الصقار التي بلغ بها الشبق إلى حد الركض بين أشجار الحديقة عارية دامية^(٣٣) خادعة متخفية من خلال لعبتها مع طارق رؤوف^(٣٤)، أم هي حنان تامر التي تدعى أن رسالة وليد مسعود موجهة إليها^(٣٥)، أم هي سوسن عبد الهادي التي كانت لها علاقة مع وليد مسعود أيضا^(٣٦)، أم في النهاية وصال رؤوف التي عشقتها إلى حد النخاع ولبست عليه السواد كأنه رجلها أو زوجها. وتظل اللعبة السردية كلها بين أخذ ورد نحو كشف القناع، عندما يكتشف الساردون أو بعضهم - صحبة القارئ - أن شهدا لا يمكن أن تكون إلا وصال رؤوف إذ هي تشير بنفسها إلى ذلك في بداية الرواية دون أن تدفع الخبر اليقين فيظل المتلقي داخل النص وخارجه على لهفته «هب أني أخبرتك من هي شهد، ما الذي يكون قد اكتشفت»^(٣٧)، وعندئذ تبدأ الشكوك تخوم حول وصال - شهد^(٣٨)، ثم تكشف وصال اللعبة في النهاية وترفع القناع من خلال اعترافات وليد مسعود لها^(٣٩). وهكذا مع السير باتجاه كشف القناع تخضع الشخصيات الساردة أو المسرودة إلى عملية تعرية جماعية فيكشف بعضهم بعضا ويفضح بعضهم بعضا.

٣- ١

إن إوالية السرد ذاتها وغايتها عينها، يدوان لنا في رواية (السفينة) إذ يتغير المكان وكذلك الموضوع العام

والسياسية. والأخبار التي يروونها عن وليد مسعود لا تتناقض فيما بينها، ولكنها تتكرر حيناً، ويتمم بعضها بعضاً حيناً، آخر. فالقارئ يعلم من خلال هؤلاء الرواة أن وليد مسعود بدأ حياته فدائياً وأنهى حياته فدائياً (؟) ويعلم أيضاً من خلالهم شبقه وعشقه للجسد والنساء ونجاحه في عالم المال والتجارة وإبحاره في الكتابة، إلى غير ذلك من السمات التي تجعل من وليد مسعود شخصية عميقة الأبعاد متعددة الوجوه إلى حد التناقض حيناً ولتجعل منه شخصا «غير عادي»^(٣٦) هو ذلك «الفلسطيني النموذجي»^(٣٧) أو «برجوازي يجعل من الإنسانية قناعاً يخفي به خوف طبقة من الانهيار، نشأ في أحضان النعمة ويرى الحضارة من منظور غائم يخشى فيه على الحرية خشية أهل الترف وينسى أن ضرورة الخبز تفوق كل الضرورات الأخرى»^(٣٨).

٢- ٦

ولكن السؤال الذي يظل مطروحا، إذا كان الأمر على هذه النحو فما دلالة تعدد الروايات والسرد وما وظيفته المفيدة في هذه الرواية؟

إن تعدد الرواة يرتبط في هذه الرواية بلعبة القناع، فالرواة يسر. سيدبين إذ تربطهم بالشخصية المركزية علاقات متعددة وعميقة الأبعاد؛ فمنهم أصدقاؤه وأقاربه وعشيقاته، فهو الذي يشدهم إلى بعضهم البعض بوثاق قوامه الحب الجارف الذي يبلغ حد التناقض الغريب كعلاقته بكازم إسماعيل^(٣٨)، ولكنهم لا يتكاشفون حقائقهم للوهلة الأولى، ويظلون طوال النص الروائي يمارسون لعبة وضع القناع ورفع. وأول من يضع القناع وليد مسعود نفسه، بطل الرواية أو شخصيتها المركزية، فهو منذ بداية حياته يغير اسمه^(٣٩)، وهو بهذا الاسم الجديد (وليد) يضع القناع على وجه هذا الرجل القروى الفقير الذي عاش ليكون راهبا، وهرب من الدير يطلب العذراء في البسيرة، ثم سافر إلى إيطاليا ليدرس اللاهوت. ولكنه يعود باسم جديد موظفا في بنك^(٣٠) وتاجرا ثريا في بغداد. وبذلك يظل السؤال مطروحا أيهما الحقيقة وأيها القناع؟ هل هو هذا الفلسطيني المسيحي الذي وهب نفسه للأرض يحميها ويفنى في ذاتها؟ أم هو هذا الفلسطيني الناجح المقبل على الحياة إقبال النهم «يتحول

البحر فى رحلة سياحية متباطئة تتيح للركاب استراحات على أرض بعض المدن الموانئ، ولكن علاقات قديمة تكشف شيئا فشيئا، ويرفع الشخوص أفتعتهم وعندما يتعززون تنتهى الرحلة بمأساة تمثل فى انتحار الدكتور فالح عبد الواحد.

٣ - ٣

تضع إميلييا فرنيزى قناعها، وتخفى علاقتها القديمة مع الدكتور فالح عبد الواحد، وقناعها علاقتها بعصام السلطان «أنا أيضا لم أرد أن أثير الشك حول صلتى به نزولا عند مشيئة وأسعفتى صداقة عصام فى البقاء قرية من فالح بعض القرب، أحدثه عبر الآخرين خلسة ومواربة» (٤٢). ويتخذ عصام السلطان بدوره من إميلييا فرنيزى قناعا يخفى حبه لزوجة الطبيب لمى عبد الغنى «فرحت كذلك لاهتمام عصام بى، اهتمامه بى؟ أنا أعلم أنه يشغل نفسه بى عن زوجة الطبيب. واستمرت اللعبة معا - لعبة القناع - هذا الماكر يماكر بى وأماكر به، تتبارز بالكلمات، كما يتبارز خصمان بمسدسات غير محشوة. والقبيلات التى استرقناها ما استكثرتها عليه؟ وعلى نفسى، كالانا يستجيب لهذه اللعبة الضرورية لجه» (٤٣). .. وتحول لمى إلى جسد شيطاني «لفظته الأمواج من قعقم قديم» (٤٤)، وهى ترقص على أنغام أغنية لأم كلثوم، ولكنها فى حقيقة الأمر كانت عبر رقصتها القناع تخاطب عصام السلطان «ما هذا الاضطهاد، ما هذا الاضطهاد؟ فليضطهدها كما يشاء أو فلتضطهده هى لن يهمنى بذلك شئ.. ولكن لماذا تضطهدنى؟» (٤٥). وتراوغ زوجها فلا تذهب إلى «كابرى» لترافق عصام السلطان إلى نابولي» (٤٦). وشيئا فشيئا تتكشف اللعبة ويرفع القناع، فيكتشف الدكتور فالح عبد الواحد العلاقة بين زوجته لمى وعصام السلطان (٤٧)، ويكتشف عصام السلطان أن الدكتور فالح أتنق سراً مع إميلييا فرنيزى على القيام بهذه الرحلة (٤٨)، ويكتشف وديع عصاف أن الرحلة قد دبرتها خطيبته مها باتفاق مسبق مع إميلييا (٤٩) وأن سفر الدكتور فالح قد هيأته مسبقاً زوجته لمى، لأنها كانت تعلم أن عصام (السلطان) قد حجز لنفسه مكاناً فى الباخرة (٥٠). وهكذا، لم تتحكم الصدفة فى هذه الرحلة بل يعود وجود الشخصيات كلها «فى السفينة إلى توقيت منشأه رغبة مهندس عراقى يدعى

وأسماء الشخصيات ولكن اللعبة السردية واحدة. هى شخصيات ثلاث (عصام السلطان ووديع عصاف وإميلييا فرنيزى) تتقاسم سرد مقاطع النص، يروى عصام السلطان منها خمسة مقاطع ويروى وديع عصاف أربعة وتروى إميلييا فرنيزى مقطعا واحداً. ولكن الغريب أن الشخصيات التى تستقطب الأحداث أكثر من غيرها لا تسرد، ونقص بصفة خاصة الدكتور فالح الذى توج أزمته النفسية بعملية انتحار وزوجته لمى، هذه المرأة التى أحببت رجلاً آخر غيره ولكنها لم تتزوج، فهل هما هذه المرة موضوع الحكاية وسببها؟ فوجب أن ينظر إليهما من الخارج عبر شخصيات ترتبط بهما وثيق ارتباطاً؟ والحقيقة أن الشخصيات الروائية أطراف رئيسية فى الحكاية فإذا أمكن الحديث عن نواة صمامها الدكتور فالح وزوجته لمى فإن أذرعها هى عصام السلطان ووديع عصاف وإميلييا فرنيزى، فالحكاية تنمو وتتطور من خلال روايتهم المقاطع السردية الالامتكاففة عدداً، ذلك أن لعصام السلطان حبا قديما نحو لمى لا يزال يتامى، وإميلييا فرنيزى هذه الإيطالية العائدة من لبنان علاقة قديمة بالدكتور فالح، تتحول إلى حب عنيف، ويظل وديع عصاف شاهد عيان على أحداث وقعت فى السفينة، يرويه ويعلق عليها أو يصف بعض الشخصيات التركيبية كحديثه عن عصام السلطان (٤٠)، أو يكشف عن العلاقة القائمة بين عصام السلطان ولمى أو بين الدكتور فالح وإميلييا فرنيزى (٤١).

٢ - ٣

فى السفينة ليس هناك حكاية تروى وبالتالي يمكن للشخصيات الساردة أن تتقاسم الأدوار فيها؛ بل هناك علاقة يبدو فى الظاهر أنها بنى شيئا فشيئا، وعندئذ تصبح وظيفة الشخصية الساردة كشف جانب من هذه العلاقة، إذ تبدو للوهلة الأولى أن الصدفة وحدها هى التى جمعت بين شخصيات لا سابق معرفة بينهما أو كانت بينها معرفة قديمة. ولكن القارئ سيكتشف عبر رواية وديع عصاف أن إرادة مشتركة هى التى استدعت الشخصيات على ظهر السفينة وعبر هدير البحر وتوتر العلاقات وانفراجها إلى عملية مكاشفة، ويصبح الفعل السردى فى حد ذاته قائما على إدالية رفع القناع. لقد ركبت الشخصيات السفينة وهى مسافرة عبر

عصام السلمان في قضاء بضعة أيام على البحر بعيدا عن بلاده في طريقه إلى منفى بعيد»^(٥١).

١ - ٤

يبد أن لعبة القناع أقصاها في رواية (يوميات سراب عفان)، وهي رواية تقل فيها الشخصيات فتكاد حكايتها تقوم على شخصيتين أساسيتين هما سراب عفان ونائل عمران فهما اللذان ينسجان خيوط حبكة البسيطة الغامضة معا. وهما اللذان يتقاسمان وظيفة السرد تقاسما متساويا وعادلا إلى حد بعيد إذ تروى سراب عفان المقطعين السريدين (الأول والثالث) اللذين يمسحان مائة وأحدى وأربعين صفحة من الرواية كلها، ويروى نائل عمران المقطعين الثالث والرابع اللذين يمسحان بدورهما مائة واثنين وثلاثين صفحة. ومع ذلك تبدو الحبكة التي تجمع بين الشخصيتين رغم بساطتها معقدة؛ فالساردة الأولى تلعب لعبة الحقيقة والخيال إذ هي تعيش وجودا مزدوجا: وجودا خياليا عبر مذكراتها ووجودا حقيقيا كما تعيشه في الواقع، ولكن الموضوع واحد في الحقيقة والخيال، وهو يتعلق بالكاتب المعروف نائل عمران، كما أدت أن تحول الخيال إلى واقع إذ تريد أن تعيش مع الرجل لعبه الوقائع التي تخيلتها بفعل الكتابة^(٥٢)، وفعلًا يتداخل الخيال مع الحقيقة «غريب! أليست هذه الباء الحقيقية تشبه كثيرا تلك الألف والخيالية؟»^(٥٣)، وعندئذ تحقق معادلتها إذ هي خيال مع حقيقة أو خيال في حقيقة.

٢ - ٤

إن لعبة القناع هي الشواج البنائي الذي يربط بين المستويين، إذ تبدو لنا سراب عفان من خلال مذكراتها وهي تخيل علاقة معينة مع الكاتب نائل عمران تعيش لعبة القناع؛ إذ تخاطب نائل عمران عبر قناع اصططنعت بنفسها ممثلا في شخصية خيالية لا علاقة لها بالواقع، وهي رندة الجوزي، فعندما جاء الكاتب المعروف للموعد الذي ضربته له سراب عفان (وهذا اسمها الحقيقي) وكان لا يعرفها من قبل، استقبلته بهوية مغايرة وهي هوية امرأة أبدعتها لنفسها (رندة الجوزي)، ثم تواصل معه لعبتها والقناع على وجهها عن طريق الهاتف لتحادثه عن نفسها، ثم تنتهي اللعبة - في

الخيال - بكشف القناع عندما تتوقع كيف أعلنت هويتها لنائل عمران وقد استقبلها في بيته على أنها رندة الجوزي «أدركت وجهي ما استطعت نحو شفتيه وهمست أنا سراب عفان»^(٥٤). بيد أن هذه اللعبة التي «ابتكرتها ولعبتها مع نفسها في كتابة مذكراتها أياما طويلة»^(٥٥) تتحول إلى حقيقة إذ ترحل سراب عفان لكي تنخرط في بعض المنظمات القديائية، وإذا هي تستقبل نائل عمران بقناع الواقع إذ تنكر أنها تعرف هذا الكاتب الشهير الذي أحبه وأحبها^(٥٦). والقناع هذه المرة اسم مستعار كذلك هو «سلوى على عبدالرحمان»^(٥٧)، ولكنها لم تخكم وضع القناع إذ سرعان ما أسقطه نائل عمران^(٥٨)، وهكذا يخرج القناع من الوهم ليتحول إلى حقيقة، يخرج من تطورات الخيال والأدب، ليصبح جزءا من الواقع المعيش في هذه الرواية.

١ - ٥

تمثل رواية (الغرف الأخرى) تواصلا واستثناء في الوقت نفسه، إذ تنقطع صيغة التناوب السردى التي مارسها جبرا في رواياته الثلاث التي حللناها ليعود إلى صيغة السرد الأحادي، إذ نحن إزاء سارد واحد يعيش الحدث لاشك مع مجموعة من الشخصيات الأخرى الغريبة، ولكن لا أحد يشاركه هذه الوظيفة الأساسية الممتعة، وهي وظيفة حكاية هذه الأحداث وسردها وتفسيرها وتبريرها؛ ولذلك لا تؤدي الشخصيات في هذه الرواية من خلال فعل السرد وظيفته التكاشف والتفاضل ورفع القناع، إذ ليست في وضعية متكافئة. فالسارد الذي لا نعرف اسمه الحقيقي - إن كان يحمل اسما حقيقيا - يمارس سلطة السرد، فنحن لا نتعرف على الأحداث إلا من خلال روايته لها، ولكنه في الوقت نفسه يخضع لسلطة رهبة يفقد معها أية قدرة على الفعل والتفكير، وهي سلطة غامضة لا يمكن تحديد طبيعتها وتفسير طبيعة أفعالها. «إن الرجل الذي أنبى بأنه متهم يقاوم مقاومة متصلة دون أن يوفق أبد الدهر لمعرفة من أوقفه وأين أوقف ولماذا أوقف، وما من إنسان شرح له أن في الموضوع خطأ وانتقاما...»^(٥٩). إنه رأى رم ألبيريس في رواية «القضية» لكافكا، وهو بصيغته هذه لا يتعارض أبدا مع محتوى هذه الرواية التي كتبها جبرا وفيها يدخل سارده ومن ورائه قراؤه

ما يشبه اللغز^(٦٧)، إذ لا أحد يخرج حقيقة ثابتة عن قصة اختفاء وليد مسعود فى (الغرف الأخرى) يتحول إلى كابوس لأن الأحداث تفرق فى الغرائبية ولا تخرج منها.

٦ - ٢

والغموض فى روايات جبرا ليس اختيارا فنيا بقدر ما يعتبر عنصرا من عناصر الحكمة الروائية، إذ يساعد على توتر الأحداث كلما كان القناع قائما، وكثيرا ما تبدأ الحكاية فى روايات جبرا متوترة على خلاف الرواية الكلاسيكية التى قد يطول التمهيد فى مقدمتها، ثم تتوتر الأحداث فيها شيئا فشيئا، ومن الطبيعى إذن أن تنتهى الرواية عند جبرا، بضرب من الانفراج الحذنى الذى لا يصاحبه انفراج نفسى، إذ تكشف الحقيقة ولكن الواقع النفسى لا يتغير. إذ يدرك ناقل عمران أن سلوى عبد الرحمان هى سراب عفان، ولكن اكتشافه لا يغير من الواقع إذ إن سراب عفان التزمت تنظيمها فدايا ولا يمكن أن تعيش معه رغم حبه لها. وقد اكتشفت لمى عبد الغنى أن الدكتور فالح عبد الواحد كان يحب إمبليا فرنيزى ولكن اكتشافها هذا لا يغير شيئا من الواقع بعد ما انتحر الزوج. وقد اكتشفت شهد (وصال رؤوف) أن وليد مسعود قد عاد فدايا أو هكذا توهم، ولكن اكتشافها هذا لا يؤثر فى الوضعية النهائية إذ اختفى وليد مسعود ولن يعود إليها. وتظل رواية (الغرف الأخرى) استثناء إذ لا تنفرج الوضعية ويظل «القناع» قائما.

٦ - ٣

ومع ذلك فنحن نعتقد أن لأسلوب القناع - فى روايات جبرا إبراهيم جبرا - دلالة أكيدة فالشخصية القناع حاملة «لمعنى العالم، فهى لا تستطيع أن تحيا العالم بحقيقتها ولا تستطيع أن تتعاطى علاقاتها فيه إلا عبر القناع وحالما يسقط القناع تصبح الحقيقة لا معنى لها، فلا حقيقة إذن إلا حقيقة القناع. فالواقع كابوسى ولا يمكن معاشته إلا عبر القناع، والقناع وهم شأنه شأن الحقيقة ذاتها. إنه لعالم يخرج جبرا إبراهيم جبرا من مطبات الواقعية ذات البطل الإشكالى التى صاغها كتاب عديدون نحو ضرب من واقعية شمعية تدنو من اللغز والكابوس، وتحطم حدود الواقعية التقليدية وتجعل من كاتب (السفينة) روائيا متميزا فى مسيرة الرواية العربية الحديثة.

فى عالم كابوسى كفكاوى ولكنه لا يفقد تقنيته السردية المفضلة وهى تقنية القناع، فالشخصيات كلها هى شخصيات قناعية والمباراة ذاتها وردت على لسان إحدى الشخصيات «كفى! كفى! سيدى الأستاذ إنه يراوغ، إنه يلبس قناعا آخر، دكتور عادل، ضع عنك قناعك الآن، لدقيقتين أو ثلاث وأفرغ ما بدهنك مرة أخرى»^(٦٨) وهى تتعامل مع بعضها البعض أو مع الشخصية الساردة بأقنعتها المادية الحقيقية، فالطبيب الجراح يضع على رأسه ووجهه قناعا ليخفى شخصيته الحقيقية وهى شخصية عليوى^(٦٩)، ثم إن الأسماء ذاتها مجرد أقنعة إذ لا اسم يكشف عن حقيقة حاجته^(٧٠)، وكذلك الوجه إذ لم يعد يعكس هوية حامله^(٧١). بيد أن هذه الأقنعة لا تسقط فى نهاية الرواية، وعندئذ يتصل القناع بمفهوم الغموض، وهو انتقال ذو دلالة مهمة فى هذه الرواية عندما نقارنها بالروايات السابقة.

٦ - ١

من خلال هذا التحليل يتضح لنا أن أسلوب القناع أسلوب قار فى هذه الروايات التى كتبها جبرا إبراهيم جبرا، إذ لا يكاد يختفى فى رواية أو أخرى، وهو بالتالى يميز صياغة الأحداث وبناءها فى روايات كاتب (البحث عن وليد مسعود)، ولكن بقدر ما يكون هذا الأسلوب أسلوب تمايز فى السردية العربية الحديثة، بقدر ما يسم البنية الروائية فى هذه الأعمال بضرب من النمطية، فيكاد يكون الأسلوب البنائى الذى يتوخاه الكاتب واحدا لا يتغير، ولكنه فى ذات الوقت أسلوب ذو دلالة مفيدة تحتاج إلى تحليل وتفسير. يؤدى القناع فى هذه الأعمال الروائية وظيفة فنية أساسية، إذ عليه تقوم الشبكة الفنية للأحداث إذ تبلغ درجات توترها عبر القناع. فشمعة دائما فى هذه الأعمال فى مستوى بناء الأحداث والعلاقة بين الشخصيات ضرب من الغموض الذى تبدأ به الرواية - فسراب عفان - من خلال يومياتها - تعيش زويرة عاتية خارجة عن سياق الزمن^(٧٢)، وتقدم على مفامرة تبدو منذ البداية متوترة «رندة ياقناعى المأساوى، ياقناعى الكوميدي، لماذا لا تسترين على»^(٧٣) يختلط فيها الخيال بالواقع. وتبدأ السفينة بتقديم شخصيات متعبة متوترة ضمتها رحلة سياحية عبر المتوسط توحى برائحة الانتحار^(٧٤)، لكن الغموض يبلغ أقصاه فى (البحث عن وليد مسعود) وفى «الغرف الأخرى»، ففي الرواية الأولى يتحول الغموض إلى

المروءة:

-

جوانب من شعرية الرواية

دراسة تطبيقية على رواية

«الحب فى المنفى» لبهاء طاهر

أحمد صبرة*

مقدمة:

يحاول هذا البحث الإفادة مما أنجزته نظرية النقد فى النصف الأخير من القرن العشرين، خاصة ما يتصل منها بنقد الرواية، وإذا كان هذا النقد لا يزال موزعاً بين أكثر من اتجاه نقدى فى النقد الغربى، فإنه فى البيئة العربية يتقدم ببطء، متحسناً طريقه بين بحوث نقدية روائية ينتمى كثير منها إلى اتجاهات ما قبل الحداثة، هذه البحوث لا تزال تتعامل مع معطيات نقدية ومصطلحات أثبتت، عبر استخدامها زمناً طويلاً، أنها غير قادرة على التعامل مع النص وسبر أغواره.

من ناحية أخرى، فإن النقد الجديد^(١) يضع الرواية العربية فى مأزق؛ فهذا النقد - نتيجة السرعة التى تنتقل بها الأفكار بين المجتمعات - يحقق «قفزات» نوعية^(٢)، بينما

* كلية الآداب، جامعة الإسكندرية.

الرواية «تزحف». هذا التناقض بين قفز النقد وزحف الرواية جعل بعض الروائيين - خاصة الشباب منهم - يلهث وراء إبداع يحقق فيه ما يشر به هذا النقد. والنتيجة أن تأتى أعمالهم تنوعات فى طريق التطور الذى تسير فيه الرواية العربية^(٣).

ليس من بين هؤلاء بهاء طاهر الذى ينتمى بفكره وتقنياته الروائية إلى جيل الستينيات الذى لا يزال يحقق أهم إبداعات روائية فى مصر، وفى روايته موضوع البحث «الحب فى المنفى»^(٤) لا يدى اهتماماً كبيراً بالتقنيات الجديدة للشكل الروائى، وهوما سيتضح لاحقاً.

يحاول هذا البحث إنجاز نقد تطبيقي لرواية «الحب فى المنفى» على غرار نقد الشعر. فعلى حين يبدو أن هناك تماسكاً تقديماً فى البحوث التى تتناول النصوص الشعرية فإن نقد الرواية لا يزال مجزئاً، ولا يزال النص الروائى الواحد يتم التعامل معه بأكثر من منظور، وعلى أكثر من مستوى؛

بالقيم المبسوثة في النص، وبعض ثالث يرتبط بالعلاقة بين النص والمؤلف، وأخيراً هناك ما يتعلق برابط النص / القارئ. وقد ظهرت هذه المشكلات المنهجية بعد أن أعطى السارد قدراً من الاهتمام لم ينله في مناهج نقد الرواية التقليدية.

وقد حدد تزفيتان تودوروف تجليات السارد في النص في ثلاثة أصناف^(٨).

- السارد ، الشخصية الروائية (الرؤية من الخلف).

- السارد = الشخصية الروائية (الرؤية مع).

- السارد ، الشخصية الروائية (الرؤية من الخارج).

هذه الأصناف الثلاثة لا يرتبط كل واحد منها بضمير حكى خاص، «فالرؤية من الخلف» قد ترتبط بضمير الغائب أو ترتبط بضمير المتكلم حين يكون السارد ممتلكاً معرفة أكبر من أية شخصية روائية أخرى. وكذلك الحال في «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج». هذا التقسيم ربما يكون أوسع مدى من التقسيم التقليدي للحكى الذى اختصر فى أسلوبين: الأول أسلوب العارف بكل شئ ويستخدم ضمير الغائب، ويبدو فيه السارد كأنه يمتلك معرفة تفصيلية بكل ما يدور، والثانى هو الرواية بضمير المتكلم وتكون معرفة السارد فيه مساوية للشخصية الروائية كما فى تصنيف تودوروف.

لكن التساؤل هنا عن وضعية هذه الشخصية الروائية التى يسيطر عليها السارد وتكون معرفته مساوية لما تعرفه. إن هذا يحدث فى حالات منها أن يكون السارد نفسه هو إحدى الشخصيات الروائية كما فى حالة (الحب فى المنفى). ولكن ماذا عن الشخصيات الروائية الأخرى؟ هل يمتلك السارد عن هذه الشخصيات المعرفة نفسها التى يمتلكها عن إحداها، وهى فى هذه الحالة نفسه؟ إذا حدث هذا فإن تصنيف الرواية ينتقل من «الرؤية مع» إلى «الرؤية من الخلف» حتى لو حكيت بضمير المتكلم.

لكن تودوروف لا يقصد إلى هذا فى صنفه الثانى، بل يقصد إلى أن معرفة السارد تكون مساوية لإحدى الشخصيات الروائية. وهو ينطلق فى تقسيمه من تصنيف باختين للرواية

بحيث لا نستطيع الخروج من أى منها بتصور كلى لهذا النص الروائى. وقد طرح مصطلح «الشعرية» على أنه الحل لهذا الشتات النقدي لبحوث الرواية، وهو مصطلح يعنى أساساً بجماليات النص الأدبى. لكن من أصلوا هذا المصطلح فى نظرية النقد، سواء عند الفريسين أو عند العرب، قد استقوا جلّ شواهدهم من الشعر دون الرواية؛ بحيث أضحي المصطلح شبه عاجز عن احتواء النص الروائى مثلما احتوى النص الشعرى. ويبدو أن المفاهيم النقدية التى انبثقت من المصطلح ارتبطت بالشعر أكثر من الرواية؛ فمفاهيم مثل الانزياح^(٥) والفجوة ومسافة التوتر والفضاء الشعرى والتناقض بين البنية السطحية والبنية العميقة للغة النص، يمثل تطبيقها على النص الروائى تعسفاً نقدياً، على حين تبدو أنها أكثر ملاءمة للنص الشعرى.

وهناك من النقاد من حاول الاقتراب بالمصطلح من الرواية، فـ «كازير» مثلاً يرى أن القارئ والسارد هما معاً عنصرا العالم الشعرى ولا تنفصم عراهما أبداً^(٦). وصلاح فضل حين حلل شعرية بعض الروايات العربية حللها من منظور سيميولوجى^(٧)؛ أى أنه يرى أن نظام الرموز داخل النص الروائى وطبيعة تعالقاته هو الذى يعطى للنص شعرية. ونظام الرموز أحد عناصر الشعرية وليس كلها، وهناك عناصر أخرى أنجزها البحث اللسانى خاصة ما يتصل منها بلسانيات النص، وتشكل فيما بينها أهم العناصر فى «شعرية الرواية» هذه العناصر هى:

(١) وضعية السارد وطبيعة تعالقاته.

(٢) بنية الشخصيات الروائية.

(٣) تشكيل الوظائف الحكائية.

(٤) الإدراك الروائى.

(٥) بنية الزمن فى النص.

ويتعامل البحث مع هذه العناصر الخمسة تطبيقاً على رواية (الحب فى المنفى) كلباء طاهر.

أولاً - وضعية السارد وطبيعة تعالقاته:

يشير السارد الروائى مشكلات منهجية عدة فى نقد الرواية، يتعلق بعضها ببنية النص الروائى، وبعض آخر يتعلق

متعددة الأصوات، التي تحتوى شخصيات روائية ذات مساحات حكى متقارب، وكذلك الرواية ذات الصوت الواحد التي يكون فيها بطل مركزي تدور حوله الرواية، مهماً في أثناء ذلك دور بقية الشخصيات الروائية أو مقلصاً لها.

لكن مفهوم الشعرية يجب أن يتجنب هذا ويرى في كل الشخصيات الروائية الأهمية نفسها المعطاة للشخصية الرئيسية، ويتعامل مع الفروق بين الشخصيات بشكل كمى وليس بشكل كيفى، أى أن الفرق هو في مساحة الوجود داخل النص، وليس في نوعيته. في ضوء هذا المفهوم، فإن السارد قد «يرى مع» في حالة كونه إحدى الشخصيات الروائية، وهو في الوقت نفسه «يرى من الخارج» حين يكون الحديث عن الشخصيات الأخرى.

هذا التزاوج بين «الرؤية مع» و «الرؤية من الخارج» نجده واضحاً في «الحب في المنفى»، ففي «الرؤية مع» نجد السارد = الشخصية الروائية الرئيسية متغلغلاً بقوة في ثنايا النص، حاضراً في كل موقف، وهو راجع إلى استخدام ضمير المتكلم في النص، نجد هذا التغلغل والحضور من خلال إبراز الحياة الداخلية للشخصية الروائية الرئيسية، وتفاعلاتها مع محيطها الخارجى.

لكن كيف يتم الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمهم الداخلية؟ إنه يتم من خلال تقنيات روائية محددة أهمها «المونولوج الداخلى» و«الحوار»، وفي حالة «الحب في المنفى» فإن هذا الانتقال تم بواسطة تقنية ثالثة هي «السرد العادى». وقبل طرح الأمثلة على كل تقنية تشار مشكلة الحدود بين «المونولوج الداخلى» و «السرد العادى» في الرواية بضمير المتكلم، خاصة في «الحب في المنفى» التي ينكفى فيها السارد على ذاته منذ السطور الأولى للنص حتى النهاية.

إن فقرة مثل الفقرة التالية، وهى الفقرة الاستهلالية للرواية، يمكن النظر إليها على أنها سرد أو أنها مونولوج داخلى:

أشتهيها اشتهاً عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم،
كانت صغيرة وجميلة، وكنت عجوزاً وأباً

ومطلقاً، لم يطرأ على بالى الحب، ولم أفعل شيئاً لأعبر عن اشتهاى لكنها قالت لى فيما بعد: كان يطل من عينيك، كنت قاهراً، طرده مدينته للغربة في الشمال، وكانت هى مثلى أجنبية في ذلك البلد، لكنها أوربية، ويجواز سفرها تعتبر أوربا كلها مدينتها، ولما التقينا بالمصادفة في تلك المدينة (ن) التي قيدنى فيها العمل، صرنا صديقين...^(٩)

ينظر إلى الفقرة السابقة على أنها سرد؛ لأن السارد هنا يقدم معلومات أساسية عن نفسه بوصفه إحدى شخصيات الرواية، وعن شخصية أخرى سيحدث بينهما لاحقاً تفاعل مؤثر على أحداث الرواية، بل إن هذا التفاعل يعد أهم أحداثها. مثل هذا التقديم للمعلومات الأساسية يعد من زاوية روائية سرداً عادياً، لكن خصوصية ضمير السرد هنا، وهو ضمير المتكلم، تجعل من الممكن أن تكون هذه الفقرة أيضاً مونولوجاً داخلياً، ولا يمنع هذا أنها الفقرة الأولى في الرواية، فليست هناك عوائق تحول دون أن يبدأ السارد روايته بمونولوج داخلى.

إن الالتباس القائم هنا بين المونولوج والسرد راجع إلى عدم التحديد الدقيق للكيفية التي يبنى بها المونولوج ولا للعناصر التي تحتويه، ففقرة مثل الفقرة التالية، لاشك في كونها مونولوجاً داخلياً لكنها رغم هذا تحتوى على عناصر سردية كثيرة:

حولت وجهى نحو النافذة لأرحى بأننى لا أريد متابعة الحوار، وسألت نفسى مرة أخرى، هذا أنا ومنار أم أنت يا إبراهيم، ألا تتحدث الآن عن نفسك بالذات، ولكن من أنا لأقول ذلك؟ إن كنت أجهل نفسى، فكيف أحكم على الناس، ولكنه يسألنى عن السبب. تقول: رجل آخر وامرأة أخرى؟ لكم كانت الأمور تصبح سهلة ومفهومة^(١٠).

هناك فروق واضحة بين الفقرة الأولى والثانية، أهمها طبيعة الزمن، فالزمن في الفقرة الأولى يتقدم في حيز كبير،

صديقك صحيحاً، أنت تجد سعادتك في تعذيب نفسك.

- ربما. (١١)

في الاستشهادات الثلاثة السابقة، نجد السارد ينقل للمتلقي ما لا يمكن معرفته من الخارج عن الشخصية الروائية الرئيسية التي هي السارد في الوقت نفسه، ينقل إلينا جزءاً من تاريخه الشخصي في الاستشهاد الأول، ورد فعله الباطني في أثناء حوار مع صديقه في الاستشهاد الثاني، ثم عذابه الشخصي من خلال حوار مع بريجيت في الاستشهاد الثالث. وتبدو هذه الاستشهادات والاستنتاجات المرتبطة بها واضحة بذاتها نتيجة الاتحاد القائم بين السارد والشخصية الروائية. لكن كيف ينظر السارد نفسه إلى بقية شخصيات الرواية؟ هل يراها مثلما يرى نفسه؟ هل يتغلغل في أعماقها مثلما فعل مع نفسه؟ إن بهاء طاهر استطاع في هذا الجانب السيطرة على معرفة السارد بالشخص الروائية المتفاعلة معه، ويكفي تحليل استشهاد واحد لبيان هذا:

لكن ابتسامة بريجيت ضاعت فجأة، وراحت تنقل بصرها بيننا نحن الثلاثة، ثم ركزت عينيها على مولر بنظرة ثابتة، وقالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً: أرايت يا مولر؟ ألم أقل لك؟ ها نحن نضحك ونمزح، وكأن شيئاً لم يحدث، لم يبعث أحد بأصابه في جروح يلدرو، ولم يقتل أحد أخاه فريدي، فما الداعي إذن إلى التظاهر؟ كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسيته، وعاد إلى وجهها ذلك التعبير الآخر الذي لم أستطع أن أحده من قبل، ذلك الجمود الكامل في ملامحها وعينيها، قناع يسقط على الوجه فيخفيه، أي قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك فما هو؟ لكنها لحظتها أسندت رأسها يدها، ومالت برقبته لتبعد وجهها عنا، وقلت لنفسى: ها هو القناع سيسقط، ها هي الآن ستبكي، وتوقع مولر ذلك أيضاً على ما يبدو، فمد يده نحوها قائلاً بشئ من الاضطراب: بريجيت. التفتت نحونا بعينين

لكنه في الثانية يبدو ثابتاً. أو - بتعبير آخر - فإن الفقرة الأولى تعد زمنياً تلخيصاً بينما تعد في الثانية «وقفة». وهناك فرق آخر هو تركيب الجمل، فالفقرة الأولى تسيطر عليها الجملة الفعلية في زمنها الماضي بشكل أكثر، بينما الفقرة الثانية تكثر فيها أساليب الاستفهام، لكن هذه الفروق ليست حاسمة في التمييز بين «المونولوج» و «السرد» .

أما التقنية الثالثة التي يتم فيها الانتقال من عالم الشخصيات الخارجى إلى عوالمها الداخلية فهي الحوار، ويظهر ذلك بوضوح في الاستشهاد التالي:

وقلت أنا أجلس على المقعد قبالتها مشيراً إلى الغرفة وإلى فتاة الكيمونو: - من أين جاءتك هذه الأفكار اليابانية؟

فقلت بابتسامة خفيفة: لم تأتني أفكار يابانية ولا صينية، عندما سكنت هنا لم أكن أملك شيئاً أبداً، وكانت هذه أرخص طريقة لتأثيث المكان. وبينما تمد لى يدها بفنجان القهوة سألتها هل أنت بالفعل سعيدة هنا كما قلت؟ ألا تريدان حقاً العودة إلى بلدك؟

فهزت رأسها تؤمن على كلامى، وكررت مثل تلميذة تحفظ درساً: نعم، أنا بالفعل سعيدة هنا وأنا لا أريد العودة إلى بلدى، ثم نظرت إلىّ وسألتنى: وأنت؟ عندما سألك صديقك هذا السؤال رفضت أن تجيب، فهل أنت سعيد هنا؟ - لا لست سعيداً هنا.

- هل ستكون أحسن حالاً لو رجعت إلى بلدك؟

فكرت قليلاً قبل أن أرد، ثم قلت وأنا أحك تجبني: ليست المسألة سهلة، أنا مثلك مطلق وأسرتى تعيش هناك، ولكنك صغيرة تستطيعين أن تبدئي من جديد لو رجعت، أما أنا... لم أستطع أن أكمل فتوقفت، وقالت هي بعد فترة: - معذرة، ولكنى لم أفهم شيئاً، ربما كان ما قاله

محمرتين إلى حد ما، ولكن لا أثر فيهما
للمدح، وقالت بنبرة التحدى الأولى وهي
تخاطب مولر: لا تقلق^(١٢).

إن السارد هنا يقف في المنطقة الوسطى بين عالم
السطح وعالم الداخل، فضياع الابتسامة، وتنقل البصر،
وتركيز العينين، وإسناد الرأس باليد، وميل الرقبة واحمرار
العينين، كل هذا سلوك شخصي خارجي، لكن السارد أراد
أن يكشف عن خبيثة بريجيت، ففعل ذلك بطريقتين: الأولى
تعبيرها هي عن نفسها، والثانية محاولة اقترابه من عالمها
الداخلي دون ادعاء معرفة زائفة عما يمكن أن يراه غيره. إن
عبارات مثل «قالت بلهجة حاولت أن تجعلها عادية تماماً،
كانت تتطلع إلى مولر وحده وكأنها قد نسينا، عاد إلى
وجهها ذلك التعبير الآخر الذي لم أستطع أن أحده من
قبل»، هي محاولات للاقترب من عالم الشخصية الداخلي،
لكنها مع ذلك لا تدعى معرفة وثيقة بهذا العالم. يدل على
ذلك تساؤلاته عن طبيعة القناع الذي تغطى به وجهها «أى
قناع هو؟ للحزن أم للقسوة؟ لا هذا ولا ذاك، فما هو؟».

موقف السارد، إذن، في «الحب في المنفى» دقيق،
فهو يكشف عن نفسه بواسطة تقنيات محددة هي «السرد
العادي» و«المونولوج الداخلي» و«الحوار»، ثم يترك
للشخصيات الأخرى الكشف عن نفسها بواسطة
«الحوار» فقط، وهو في اقترابه من شخصياته لا يدعى معرفة
زائفة بعوالمها الداخلية، بل إن اقترابه في كثير من الأحيان
ينحو منحى التساؤلات، كما رأينا في الاستشهاد السابق.

قضية أخرى يجب فحصها هي علاقة السارد بالمؤلف،
هذه العلاقة تشبك وتتعدد في روايات ضمير المتكلم، التي
تمثل «الحب في المنفى» إحداها، حتى ليظن في بعض
الأحيان أن السارد هو نفسه المؤلف، وقد حدث هذا
مع «الحب في المنفى» في مقالات صحفية كثيرة انطلق
كاتبوها من فرضية «السارد = المؤلف» على الرغم من أن
هذه الجزئية قد بحث كثيراً قبل ذلك، فباختين مثلاً يرى
أن المؤلف يجب أن يتعالى عن نصه الروائي، وأن تعاليه يتيح
لنا تقويم شخصياته بثقة^(١٣)، وسارتر يظن في أية ممارسة
روائية يحتل المؤلف فيها موقعاً متميزاً بالنسبة إلى

شخصياته^(١٤)، كما أن تودوروف يرى أنه لا يمكن للمؤلف
أبداً أن يصبح جزءاً من الأجزاء المكونة لعمله^(١٥)، ورولان
بارت يتبنى ما يسمى الآن في النقد الأدبي بـ«موت
المؤلف». يتجلى هذا في قوله: «فمن يتكلم هكذا؟ هل هو
بطل القصة؟... لا يمكن لأحد أن يعرف أبداً، والسبب
لأن الكتابة هدم لكل صوت، ولكل أصل، فالكتابة هي هذا
الحياد، وهذا المركب، وهذا الانحراف الذي فيه ذواتنا^(١٦)»
وفي قوله: «فاللغة بالنسبة إليه كما هي الحال بالنسبة إلينا
هي التي تتكلم، وليس المؤلف^(١٧)»، ثم في عبارته الحاسمة
«إن النص ليصنع من الآن فصاعداً وبقراً بطريقة، تجعل
المؤلف غائباً عنه على كل المستويات^(١٨)».

إن تغييب المؤلف أو موته هو رد فعل مبالغ فيه
للاتجاهات الأدبية التي تولى من شأنه^(١٩)، وحقاً فإن السارد
كما خلص إلى ذلك فولفجانج كاتزير في بحثه عن يحكى
الرواية - ليس هو المؤلف، بل هو شخصية تخيل تقمصها
المؤلف، وحتى الكلمة ذاتها يبدو أنها تؤكد هذه النتيجة،
فكلمة narrateur تعنى فعلاً كما علمنا ذلك فقه اللغة
«مثلاً». إن هذا اللاحقة «leur» التي تجدها في كلمات
مثل imprimeur, conducteur, astein، تومى إلى أن
الأمر يتعلق بالشخصية التي لها وظيفة، كوظيفة أن تفعل، أن
تسرق، أن تطيع، وهنا أن «تسرد». إن التجربة اليومية تشبه
ذلك: «عندما نصغى لصديق عاد من سفر وطلق يحكى عن
رحلته، يكون لدينا بجلاء شيء يشبه نموذج السارد
الروائي^(٢٠)».

إن هذا التمييز بين السارد والمؤلف دقيق، لكنه مع
ذلك لا يغيب المؤلف أو يميته؛ لأن المؤلف موجود في مكان
ما داخل النص، إن المؤلف ليس هو أحد أبطال روايته وإن
كانت الرواية تروى بضمير المتكلم، كما أنه ليس المراقب
الخارجي الذي يرى مصائر الأبطال، إن ذلك المراقب هو
السارد نفسه، أما المؤلف فإنه يتموقع خلف مجموعة القيم
التي يثبها النص، لأن الرواية ليست أبطلاً يتصارعون، وأحداثاً
تروى، وسرداً يقرأ لإزجاء وقت الفراغ، إن هناك قيماً وأفكاراً
محددة يراد لها الذبوع من وراء هذا. واختيار الأحداث
وتسقيفها، ورسم شخصيات الأبطال، واختيار اللحظات الزمنية

أولاً- اسم السارد دون بقية الشخصيات، ووضع - ثانياً - اسمه في نهاية الرواية، وكتب - ثالثاً - على الغلاف الخلفي نبذة مختصرة عن تدرجه التعليمي والوظيفي يشبه في بعض جوانبه ما تعرض له السارد، وأشار- رابعاً - في كلمة ختامية إلى أن هذه الرواية أساسها الخيال، ولكن هناك مع ذلك أشياء حقيقية، ثم حدد لنا هذه الأشياء داخل الرواية.

هذه التفاصيل الصغيرة لا شك تترك القارئ، وتجعله يتخيل أن السارد هو المؤلف نفسه، ثم يبدأ القارئ في التعامل مع النص من هذه الزاوية. لكن هذا الجانب الخارجي في العلاقة بين القارئ والنص له مجال آخر هو نظريات التلقي، أما هذا البحث فإنه يركز على صورة السارد وصورة القارئ في النص نفسه، وهما صورتان متلازمتان منذ الصفحة الأولى للرواية^(٢٢). كيف ذلك؟

إن هناك قارئاً مضمرًا للنص في أثناء كتابته، وقد تند من السارد إشارات نصية تحدد ماهية هذا القارئ، وتؤدي الضمائر وأسماء الإشارة في هذا السياق دوراً مهماً. فإذا لم تظهر مثل هذه الإشارات النصية، فإن تحديد القارئ في النص يتجه وجهة دلالية من خلال تحليل الأساليب التي يلجأ إليها السارد للكشف، ومن خلال تتبع الدلالات الكبرى للنص، وكذلك الدلالات الصغرى لأجزائه. وأهمية هذا التتبع ترتبط بما استقر في البلاغة العربية القديمة من أن لكل مقام مقالاً، فكل قارئ، أو متلق له خطاب مناسب. ويتحدد هذا تناسب بجملة عوامل منها: طبيعة الثقافة الشخصية التي حصل عليها القارئ، وقدرته على التلقي، وحالته المزاجية وقت التلقي، وحدود العلاقة بين المرسل والمتلقي، وأخيراً المناخ الاجتماعي السائد وقتئذ، هذه العوامل تؤثر في السرد، فالسارد لا يكتب لنفسه، وإنما صورة القارئ تظهر أمامه دوماً، وهي صورة تعتمد على العوامل السابقة.

ورواية الحب في المنفى تنتمي إلى هذا النوع الذي لا تتحدد فيه ماهية القارئ من خلال الإشارات النصية بل في البحث في دلالات النص الكبرى والصغرى.

والنص تشكل السياسة فيه اللحمة والسداة، على الرغم من أساليب المراوغة التي يلجأ إليها بدءاً من العنوان (الحب

التي يظهرون فيها داخل النص، وبناء السرد على هيئة مخصصة، واستخدام كل التقنيات المتاحة للرواية أو بعضها، كلها أدوات تذاغ من خلالها هذه القيم والأفكار.

إن قيمة الفصل بين السارد والمؤلف تكمن في إهمال النقد الأدبي البحث عن حياة المؤلف في نصه، والانشغال بهذا البحث عن الكيفية التي يحقق بها النص جمالياته، لكن مجال القيم في النص - وهو المجال الذي يسيطر عليه المؤلف وينسقه داخل عمله - يرتبط أيضاً بالنقد الأدبي كما يرتبط بمجالات خارجه؛ مثل علم الاجتماع والأخلاق وعلم النفس.

في ضوء هذا التصور، فإن بهاء طاهر حاضر في (الحب في المنفى)؛ حاضر في حديثه عن محنة المثقف المهزوم، وفي تأثير السياسة على قطاع عريض من المصريين، وفي محاكمته للتيار الناشئ في مصر، وفي حديث السارد عن موقف الغرب من الأجانب، ثم في هذا الجزء عن احتلال إسرائيل لبيروت عام ١٩٨٢، حيث اختلط فيه عالم الوهم بعالم الحقيقة. لقد تجسدت هذه الأفكار الأولية في شخصيات روائية دخلت فيما بينها في صراع أنتج جملة من القيم على المستوى الإنساني.

هذا الموقع الذي حددته للمؤلف داخل النص يراه تزفيتان تودوروف حقاً للسارد، فالسارد يوجد - حسب رأيه - في المستوى التقويمي، هذا التقويم لا يشكل جزءاً من تجربتنا الفردية بوصفنا قراء، ولان من تجربة المؤلف الواقعي، إن هذا التقويم ملتحم وملتصق بالكتاب^(٢٣)، وبالتالي فهو حق للسارد دون المؤلف، وهذا في رأيي تجريد للنص مبالغ فيه، ونوع من عزل النص عن محيطه الاجتماعي.

يمكن القول، إذن، إن السارد - حسب رأي كايزير - هو وظيفة يمارسها بهاء طاهر في (الحب في المنفى)، وهي المسؤولة عن بناء الرواية بكل جزئياتها، أما بهاء طاهر فهو خارج النص إذا نظرنا إليه بوصفه بنية وداخله عند الحديث عن المستوى التقويمي الأخلاقي بتعبير تودوروف.

آخر نقطة تتعلق بالسارد هي علاقته بالقارئ، ولقد أحدث بهاء طاهر التباساً كبيراً في هذا الجانب؛ فقد أغفل -

أن الشخصية تلعب دوراً من الدرجة الأولى، وأن عناصر السرد الأخرى تنظم انطلاقاً منها.^(٢٤)

ومن أجل التحديد، فإن البحث سيتناول الشخصية في (الحب في المنفى) على أنها مجموعة أفعال تدخل في علاقات متعددة مع غيرها من الشخصيات. وفي ضوء هذا التحديد، فإننا سنتعامل مع فكرة «الشخصية الرئيسية والشخصية الثانوية» من منظور كمي لا من منظور نوعي، فالشخصية رئيسية بحسب حجم وجودها الكبير داخل الرواية، وهي ثانوية لأن وجودها محدود، أما كل الشخصيات فإن لها أدواراً محددة لا يمكن الاستغناء عنها.

وتحتوي (الحب في المنفى) على ثماني عشرة شخصية يمكن تقسيمها كالآتي:

(أ) شخصيات تحتل أكبر مساحة في الرواية:

١ - السارد

٢ - بريجيت

٣ - إبراهيم

(ب) شخصيات تحتل مساحة أقل لكنها مؤثرة:

١ - مولر

٢ - يوسف

٣ - الأمير العربي «حامد»

٤ - برنار

٥ - إيلين

٦ - بيدرو

٧ - خالد

٨ - هنادى

٩ - أمير عربي آخر

١٠ - تابعه رأفت

(ج) شخصيات لا تظهر بنفسها، وإنما من خلال حوار الشخصيات الأخرى:

١ - منار

٢ - شادية

٣ - زوج بريجيت

(د) شخصيات حقيقية:

١ - الممرضة التروبية

٢ - الصحفي الأمريكي

ويمكن تقسيم علاقات الشخصيات فيما بينها إلى أربع علاقات: رغبة / تواصل / مشاركة / نفور.

في المنفى) وكذا فقرته الاستهلاكية التي يبدأها بجملة «أشتهيتها اشتهاً عاجزاً، كخوف الدنس بالمحارم...» لكن السياسة برغم هذا تشكل بعداً واحداً ظاهراً فيه، أما البعد الآخر، فهو حالة الانهيار الإنساني التي يعرض لها السارد من خلال تفاصيل الرواية الصغيرة وهو في أثناء ذلك يكشف نفسه ويعرى نواقصه، ويتحدث عن حالات الضعف عنده؛ لا نجد له طوال الرواية إلا ثلاثة أفعال إيجابية، الأول عندما بدأ يكتب مقالاته بعد مذبحة صابرا وشاتيل، والثاني حين شارك في الإعداد لمظاهرة احتجاج ضد المذبحة، والثالث في تبعية علاقات الأمير العربي المشبوهة بدافيدان المتعامل مع إسرائيل، حتى هذا الفعل الأخير جر عليه مشكلات كثيرة انتهت بفصله من عمله مراسلاً لجريدته القاهرية.

إذن، لا يخلج السارد من عرض نواقصه أمام القارئ، كأن هذا القارئ ذو صلة حميمة به، فهو يكشفه ويضع يده على الجوانب المظلمة في نفسه، ثم يجعله يتتبع حالات الاستغراق في السلبية التي جعلت السارد يعيش خارج زمنه. وبجانب هذا، فإن القارئ لا بد أن تكون لديه اهتمامات سياسية، وحقاً نجد مشاهد حب وجنس متناثرة في الرواية، لكن هذه المشاهد تكرر حالة الانهيار التي يعيشها السارد، ونجد هروبه وتقوقعه على ذاته، وتبريره انسحابه من الحياة.

بنية الشخصيات الروائية:

مفهوم الشخصية في الرواية مفهوم متعدد الأبعاد، يتنمى بعد منه إلى علم النفس، وآخر إلى علم الاجتماع، وربما يتنمى في ثالث إلى اللغة، ومن أجل هذا التعدد فإنها تكون عصبية على التحليل البنيوي. وقد دفع هذا توماشفسكى إلى القول «بأن البطل ليس ضرورياً، فبإمكان القصة كنسق من الحوافز أن تستغنى استغناء تاماً عن البطل وسماته المحددة»^(٢٥). لكن تودوروف يرد عليه بأن هذا التأكيد:

يدو لنا مع ذلك متعلقاً أكثر بالقصص الخرافية، أرغى الأكثر بقصص عصر النهضة أكثر منها بالأدب الغربي الكلاسيكي الذي يمتد من «دون كيشوت» إلى «يوليسيس»، ففي هذا الأدب يبدو

خاصة هي علاقة السارد بولديه خالد وهنادى، وقد سارت هذه العلاقات وفق قواعد ثلاث هي:

١ - قاعدة التدرج:

حين نحلل علاقات السارد أولاً نجد أن أهم علاقة له هي علاقته ببريجيت، وهي العلاقة الأكثر أهمية في الرواية كلها، وقد سارت على النحو التالي:

- يلتقيها أكثر من مرة، ويعرض عليها الذهاب إلى منزلها

بسيارته، وتعرض عليه الصعود معها إلى شقتها.

- تحدث بينهما حوارات كثيرة تزيد اقتراب كل منهما بالآخر.

- يكشف كل واحد منهما الآخر بحبه.

وتسير علاقته بإبراهيم كما يلي:

- يلتقيان في المؤتمر الصحفي.

- يتحادثان كثيراً ويتذكران ماضيهما في القاهرة.

- تحدث بينهما في النهاية علاقة حميمة.

وأما علاقته بمنار فقد كانت:

- لقاءات في الجريدة.

- ثم خارجها، وحوارات بينهما.

- عرض بالزواج، ثم إتمامه.

- الطلاق بينهما.

وأما علاقته بيوسف فتحدت في بعدين:

- لقاءه به في المقهى.

- الأحاديث التي دارت بينهما حول الصحافة.

وعلى الرغم من حدوث جفوة بين الاثنين نتيجة علاقتهما المختلفة بالأمير، فإن السارد لم يشعر بالنفور منه. وآخر علاقة للسارد كانت مع الأمير حامد، وقد سارت كما يلي:

- يسمع كل منهما عن الآخر عن طريق يوسف.

- يلتقيان ليتحادثا في مشروع الجريدة التي بنى الأمير

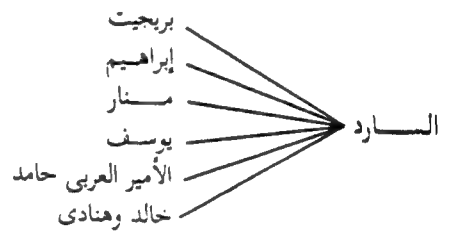
طباعتها في أوروبا.

- يختلفان في تفاصيل المشروع.

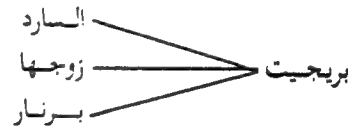
- يحدث بينهما نفور متبادل.

أما العلاقات الثلاث الأولى فقد حددها تودوروف في تحليله رواية (العلاقات الخطيرة)، وهو يرى أن هذه العلاقات الثلاث على قدر كبير من العمومية... غير أننا لا نريد أن نثبت أنه ينبغي اختزال جميع العلاقات البشرية في كل السرود إلى علاقات ثلاث^(٢٥). والعلاقة الرابعة نستخلص من أفعال الشخصيات داخل (الحب في المنفى).

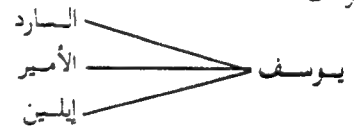
لكن شخصيات الرواية لم تشارك كلها في هذه العلاقات الأربع، فالواقع أن اثنتي عشرة شخصية فقط هي التي شاركت، وأما الست الباقية فقد كانت لها أدوار أخرى، وقد استحوذ السارد على أكبر قدر من العلاقات مع الشخصيات الأخرى على النحو التالي:



بعد ذلك جاءت بريجيت:



ويوسف



ثم إبراهيم



وإذا استبعدنا العلاقات المتكررة، فإننا نكون أمام إحدى عشرة علاقة تنظم رواية (الحب في المنفى)، بينها علاقة

وبعضها الآخر يبدأ من مرحلة زمنية سابقة، وينتهي أيضاً قبل أن يبدأ زمن الرواية، مثل علاقة السارد بمنار، وعلاقة إبراهيم بشادية، وتتم استعادة هذه العلاقات عن طريق التذكر من خلال «الحوار» و«المونولوج الداخلي». وهناك علاقة بدأت قبل زمن من الرواية، وانتهت داخلها هي علاقة بريجيت ببرنار، وكذلك علاقة يوسف بزوجه إيلين.

مثل هذه التباعدات الزمنية بين بدايات العلاقات ونهاياتها كان يمكن أن تحدث توتراً في بنية الزمن الروائي داخل النص، لولا أن السارد استطاع السيطرة على ذلك من خلال أساليب محددة سيعرض لها البحث تفصيلاً في الحديث عن الزمن في الرواية.

ترتبط، إذن، علاقات الشخصيات داخل النص بقاعدة التدرج على نحو صارم؛ فكل العلاقات تبدأ من نقطة الصفر ثم تتدرج للوصول إلى حد فاصل. هذا الحد إما أن يكون حياً كما في حالة السارد مع بريجيت، أو نفوذاً كما في حالته مع الأمير. ويبدو التدرج في العلاقات بديهياً، فالصراع يحدث نتيجة التغير والتعارض، أما إذا سارت العلاقات على وتيرة واحدة فلن يحدث صراع.

قاعدة التقابل:

يمكن تقسيم العلاقات العشر وفق هذه القاعدة إلى ثلاث فئات:

أ - بدأت العلاقات فيها من درجة الصفر أو قريب منها، ثم تدرجت إلى أن أصبحت علاقة مسارة، ومشاركة أو توهماً، وأحياناً حب شديد وهي:

- علاقة السارد بريجيت: حب شديد.

- علاقة السارد بإبراهيم: مشاركة.

- علاقة يوسف بالأمير: توهم المشاركة.

ب - وهي تقابل الأولى من حيث انتهائها بحالة من النفور أو الكراهية سواء من كل طرف تجاه الآخر، أو من طرف واحد؛ وهي:

- علاقة السارد بمنار: نفور متبادل.

- علاقة السارد بالأمير: نفور متبادل.

ولا يكاد الأمر يختلف كثيراً في حالة العلاقات التي أنشأتها بريجيت مع زوجها من ناحية، وبرنار من ناحية أخرى، وهي تسير على النحو التالي:

(١) مع زوجها - تعارف مع برنار - كان صديقاً لوالدها وقد أبدى اهتماماً خاصاً بها

(٢) نقاشات كثيرة بينهما. - حوارات كثيرة معه.

(٣) تم بينهما الزواج. - تولى أمرها بعد وفاة والدها - تباعد من ناحيتها تجاهه.

في علاقتها بزوجها، انفصلا نتيجة ضغط المجتمع عليهما، ولم يحل ذلك دون أن تبادل مشاعر الحب على الرغم من تغيره.

وتسير علاقات يوسف بإيلين، وكذلك الأمير العربي حامد وفق قاعدة التدرج:

مع إيلين - تعارفا عندما جاء المدينة لأول مرة.

١ - احتضنته، وأبدت ١ - مع الأمير - تعارفا بكيفية اهتماماً خاصاً به. لا تتحدث عنها الرواية.

٢ - تزوجها، وعملا معاً في ٢ - بدأت بينهما علاقة غير المتكافئة. المطعم الذي تملكه.

٣ - بدأ يتباعد عنها بعد ٣ - أثر فيه الأمير بما يشبه «غسيل المخ». تطور علاقته بالأمير.

٤ -

في علاقته بالأمير، فإن الأمر لم يكن مشاركة بين الاثنين، بقدر ما كان بوحاً وكشفاً من ناحية يوسف وتأثيراً واستغلالاً من ناحية الأمير، وربما كان هناك نوع من الاستغلال المتبادل بين الطرفين.

آخر علاقة تظهر فيها قاعدة التدرج هي علاقة إبراهيم بشادية، وقد سارت كما يلي:

- تعرف في الجريدة.

- أحاديث كثيرة بينهما.

- كل منهما يعلن حبه للآخر.

- إساءته إليها في خطاب أرسله لها من سجنه.

- قطيعة بين الاثنين.

بعض علاقات الرواية يبدأ داخل زمنها وينتهي؛ مثل علاقة السارد بريجيت والأمير العربي، وعلاقته بيوسف.

والسارد زادت البعد بينها وبين برنار، وكذلك كلما ازداد اقتراب يوسف من الأمير، ازداد ابتعاده عن زوجته إيلين.

هذه هي القواعد الثلاث التي حكمت علاقة بعض شخصيات الرواية. لكن تبقى شخصيات أخرى عددها ثمانى ظهرت في النص، ولعبت دوراً مغايراً لما لعبته الشخصيات العشر الأولى، بدأت ببيدور في الفصل الأول، وانتهت بالأمير العربي وتابعه رأفت في الفصل الأخير، بينها شخصيتان حقيقيتان كما نص على ذلك المؤلف، الأولى الممرضة النرويجية، والثانية الصحفي الأمريكي «رالف»، وقد أراد السارد لهذه الشخصيات أن تكون رموزاً لأشياء محددة، ولذلك كانت هذه الشخصيات مؤثرة، لاعلى مستوى صراع الشخصيات الأخرى وأحداث الرواية، وإنما على مستوى القيم التي يراد لها الذبوع من خلالها. لذلك ظهرت بلا تاريخ شخصي لها، وبلا ملامح إلا أن تكون هذه الملامح مؤثرة في الرمز الذي تمثله كما في حالة بيدور، كما أن ظهورها كان مكشفاً، فلم يتكرر إلا في حالة بيدور وخالد وهنادى، وتكراره كان لاستكمال الرمز الذي تمثله.

ما يلفت النظر في الشخصيات الأساسية أن تاريخها الشخصي تعرض لتشويه متعمد، مارسه السارد كي يظهر منه ما يخدم خطوط الرواية الرئيسية، فقد اختار من هذا التاريخ ملامح وتفصيل مؤثرة في الأحداث، وأهمل ملامح أخرى قد تكون مهمة للشخصية نفسها، وقد تكون أساسية، لكنها لا تخدم ما أراده السارد، ولذلك ظهرت شخصيات الرواية أحادية. ولعل الخيال هنا يؤدي دوراً مهماً، وقد حدد دوره بدقة كولردج في نصه الشهير عن الخيال الثانوي^(٢٦). لقد كان دور الخيال هنا أن يختار لكل شخصية من الشخصيات الملامح المتقابلة والمتعارضة، بحيث يعد كل ملمح كأنه حجر يضاف إلى بناء الرواية الكبير، وبحيث تشكل هذه الملامح فيما بينها كلاً منسجماً، فنجد مثلاً أن أغلب شخصيات الرواية من الشريحة المثقفة وأن كثيراً منها ينتمى إلى مهنة واحدة هي الصحافة أو قريب منها، ثمانية شخوص متحدداً، وانتماءهم إلى الصحافة ربطهم بعالم السياسة الذي أثر عليهم جميعاً. وإذا كان السارد الطاغى في الرواية كلها يمثل المثقف المهزوم الذي يعيش على هامش الأحداث ولا يشارك

- علاقة بريجيت بيرنار: نفور من طرف بريجيت.

- علاقة إبراهيم بشادية: نفور من طرف شادية.

- علاقة يوسف بإيلين: نفور من يوسف وخوف من إيلين.

ج - وهي تقف وسطاً بين الفئة الأولى والثانية، فقد انتهت فيها العلاقة بين الطرفين: إلا أن أياً منهما لم يستطع كراهية الآخر، وهي:

- علاقة السارد بيوسف.

- علاقة بريجيت بزوجها.

من خلال هذا التقسيم، نلاحظ أن العلاقات التي تنتهى بالنفور بين شخصيات الرواية هي الأكثر انتشاراً فيها. وإذا علمنا أن إحدى علاقات الفئة الأولى، وهي علاقة السارد بريجيت، قد انتهت أيضاً نهاية مأساوية بعرضها عليه أولاً الانتحار سوياً، ثم رحيلها عنه في النهاية، لأدركنا نوعية الأحاسيس التي تتخلل الرواية ومدى حجمها وتأثيرها.

قاعدة الازدواج:

يقصد بها أن تكون الشخصية في علاقتين إحداهما في حالة صعود، والأخرى في حالة هبوط. هاتان العلاقتان تحدثان في آن، ثم إنه توجد بين العلاقتين وشائج قوية أكثر من كون إحدى الشخصيات هي الطرف القائم في كلي. ولا تنتمى بعض علاقات الازدواج في الرواية إلى هذا التحديد، فعلاقة السارد بمنار، التي هي في حالة هبوط، انتهت قبل أن تبدأ علاقته بريجيت، فهما إذن غير متزامتين، كما أن إحداهما لا تؤثر في الأخرى. وعلاقة السارد بإبراهيم التي أصبحت في النهاية حميمة تزدوج أنياً بعلاقته بالأمير التي كشفت في النهاية عن كره متبادل بينهما، لكن هذا الازدواج لا يؤثر في الرواية. أما العلاقات المزدوجة المؤثرة في الرواية فهي:

- علاقة السارد بريجيت في مقابل علاقته بالأمير.

- علاقة بريجيت بالسارد في مقابل علاقتها ببرنار.

- علاقة يوسف بإيلين في مقابل علاقته بالأمير.

فقد رأينا أن حالة النفور بين الأمير والسارد أثرت سلباً على علاقة السارد بريجيت، وحالة الحب بين بريجيت

وإن بدرجات مختلفة، وليست مسألة فن (من جانب السارد) وإنما هي مسألة بنية، فكل ما هو مشار إليه في نظام الخطاب هو بالتحديد جدير بالذكر، وحتى عندما يظهر أن هناك جزئية غير دالة بما لا يقبل الجدل، ومتعمدة على كل وظيفة، فإن الخطاب يظل بحاجة إليها من أجل استكمال المعنى نفسه لما هو مبهم، أو غير مفيد فيه، فكل شيء في السرد له معنى^(٢٩).

وقد قسم الوظائف إلى صنفين كبيرين: وظائف توزيعية، وأخرى إدماجية. أما الأولى فتتطابق مع مفهوم الوظائف الذي وضعه بروب، وأما الصنف الثانى فيشتمل على كل القرائن، ويعرف القرينة بأنها وحدة سردية تخيل ليس على فعل تكميلي أو تال لسواه، بل على تصور سائد بهذا القدر أو ذاك ولكنه ضرورى مع ذلك لفهم معنى القصة: قرائن طباعية تتعلق بالشخصيات، معلومات متصلة بهويتها، إشارات عن الجو والمناخ... إلخ، وهكذا لا تصبح العلاقة بين الوحدة والمتعلق معها علاقة توزيعية بل تصبح علاقة إدماجية.

وفي ضوء هذا التحديد، فإن هناك بعض السرود تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وبالمقابل هناك بعض سرود أخرى تكون شديدة القرينية مثل الروايات السيكولوجية، وتحت هذين الصنفين يمكن تحديد صنفين صغيرين من الوحدات السردية، فالوظائف ليست كلها على درجة واحدة من الأهمية، فبعضها يكون مفاصل حقيقية للسرد، أو لشذرة منه، والبعض الآخر لا يفعل سوى أن يملأ الفضاء السردى الذى يفرق الوظائف المفصلة، ويسمى الأولى وظائف رئيسية أو «أولية» والثانية بالوسائل. ولكي تكون وظيفة ما رئيسية يكفى أن يكون الفعل (الحكاية) الذى ترجع إليه بفتح (ويبقى أو يغلق) خياراً منطقياً بالنسبة إلى باقى القصة، ومن الممكن أن توضع بين وظيفتين رئيسيتين إشارات مساعدة، تلك التى تتجمع حول هذه النواة، أو تلك، دون أن تغير طبيعة الاختيار. وهو يطلق على الوظائف الرئيسية بأنها لحظات مجازفة فى السرد، أما الوسيطة فقد تكون لها وظيفية ضعيفة غير أنها ليست منعدمة بالمرّة، فأن تكون وظيفتها حشوية خالصة - بالنسبة إلى نواتها - فذلك لن يقلل من

فيها، فإن بقية الشخصيات ليست فى حال أفضل منه، والأدوار الإيجابية التى يمارسها بعضهم ليست إيجابية إلا على مستوى الشخص وطموحاته الخاصة، وهى إيجابية تصطدم مع عالم القيم الذى رسمه السارد فى الرواية، بحيث تعرض فى النص فى حالة إدانة ورفض، مثل موقف السارد مما يفعله يوسف من توثيق علاقته بالأمر، وموقف السارد من الأمير نفسه.

بقيت ملاحظة أخيرة تتعلق بالشخصيتين الحقيقيتين فى الرواية، الممرضة النرويجية والصحنى الأمريكى. لقد أراد المؤلف من خلالهما الإيهام بواقعية الرواية. وبما يؤكد هذا الإيهام تعمده إغفال اسم السارد كأنه يعيد تركيب ذاته مرة أخرى من خلال هذا السارد، وكأنه يقدم تاريخه الشخصى، خاصة أن مجالات عمل السارد واهتماماته لا تكاد تختلف كثيراً عن مجالات عمل المؤلف، لكن خلط المؤلف لما هو خيالى بما هو واقعى هو شكل من أشكال التناس، يؤثر فى الكيفية التى يتم بها تلقى النص والدخول فى عالمه.

تشكيل الوظائف الحكائية:

لعل فلاديمير بروب هو أول من نبه إلى أهمية درس الوظائف داخل الحكايات فى كتابه المهم (مورفولوجيا الحكاية الخرافية)، وهو يرى أن وظائف الشخصية الدراماتيكية تعتبر من الأجزاء الأساسية للحكاية، وهو يعرف الوظيفة على أنها فعل شخصية تعرف من وجهة نظر أهميتها لمسيرة الفعل^(٢٧). أما رولان بارت، فيعد أهم من وضع مفاهيم التحليل البنىوى لموضوع الوظائف فى بحثه «التحليل البنىوى للسرد». ويعتمد البحث هنا على النسق الذى وضعه بارت لهذا الموضوع.

يقسم بارت الخطاب السردى إلى وحدات، ويرى أن الوحدة تتألف من كل مقطع من القصة يقدم نفسه كتعبير عن تعالق ما، إن روح كل وظيفة هى بذرتها، وهو ما يتيح لها أن تبذر فى السرد عنصراً سينضج فيما بعد على الصعيد نفسه، أو بعيداً على صعيد آخر^(٢٨). وهو يرى أن الخطاب السردى ليس مؤلفاً من وظائف فقط، إذ كل شيء يدل عليه،

بالنواة بشكل مباشر، وقد تمتد بعد ذلك صفحات عديدة حتى تشتبك بتوسعات النواة التالية، وأول هذه العناصر هي الأنوية.

الأنوية:

أو كما يمكن تسميتها وظيفة رئيسية أو مفصلية، لأنه من خلال هذه الوظيفة يتحدد مسار الجزء التالي في الحكاية، ويحتوى (الحب فى المنفى) من هذا المنظور على تسع عشرة وظيفة مفصلية (نواة) هي التالية:

(١) قرار السارد أن يذهب لحضور المؤتمر الصحفى. (ص ٦).

(٢) قيام بريجيت بأعمال الترجمة داخل المؤتمر، وانتباه السارد لجمالها (ص ١٤).

(٣) التقاء السارد وإبراهيم فى المؤتمر (ص ٢٠).

(٤) ذهاب السارد وإبراهيم إلى المقهى (ص ٢٣).

(٥) تقبله لدعوة مولر الانضمام إلى مجلسهم فى المقهى (ص ٤٣).

(٦) ذهاب بريجيت معه لتوصيلها إلى منزلها (ص ٥٥).

(٧) تحديد موعد مع برنار (ص ٦٨).

(٨) لقاء يوسف (ص ٧٣).

(٩) حديث التليفون مع ولديه (ص ٨٤).

(١٠) ما حدث فى لبنان «غزو إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢ (ص ١١٧).

(١١) لقاء الممرضة النرويجية (ص ١٢٠).

(١٢) لقاءه بالأمير حامد (ص ١٤٧).

(١٣) بحثه عن حقيقة الأمير (ص ١٦٤).

(١٤) إخبار يوسف بهذه الحقيقة (ص ١٦٨).

(١٥) لقاء بريجيت بالأمير حامد (ص ١٨٨).

(١٦) إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه (ص ٢٢٠).

مساهمتها فى اقتصاد الرسالة، والوظيفة توقظ باستمرار التوتر الدلالى للخطاب، وتخبرنا دون انقطاع أن هناك - أو سيكون هناك - معنى. فالوظيفة الثابتة للوسيلة هي، إذن، على كل حال، وظيفة لغوية؛ إنها تحافظ على الاتصال بين السارد والمسرد له. لنقل إنه ليس بالإمكان حذف نواة دون تحريف القصة، ولكن أيضاً ليس بالإمكان إلغاء وسيطة دون تحريف الخطاب.

أما الصنف الثانى الكبير من الوحدات السردية (القرائن) أى الصنف الإدماجى، فالوحدات التى توجد ضمنه تربط بينها سمة مشتركة هي أنها لا يمكنها أن تكتمل إلا على مستوى الشخصيات أو السرد. ويمكن أن نميز بين القرائن بمعناها الخاص، أى التى تحيل على طبع أو شعور أو جو أو مناخ أو على فلسفة، وبين المعلومات التى تستخدم لتحديد وتعيين الوحدات السردية فى الزمان والمكان، إن الأولى هي القرائن بينما الثانية هي المخبرات، والقرائن تستلزم نشاطاً تفسيرياً لفك رموزها، بينما تقدم المخبرات له معرفة جاهزة.

إذن، فالأنوية والوسائط والقرائن والمخبرات هي العناصر الأربعة التى يمكن أن نوزع بينها وحدات المستوى الوظيفى. والوسائط والقرائن والمخبرات لها فى الواقع طابع مشترك، إنها توسعات بالنسبة إلى الأنوية، فالأنوية تشكل مجموعات محددة من العبارات القليلة العدد^(٣٠).

فى ضوء المفاهيم السابقة لأصناف الوظائف يمكن التعامل مع وظائف (الحب فى المنفى)، لكنه يجب تأكيد أن مثل هذه الوظائف هي صفات ملازمة للحكى، فلا حكى دون وظائف، لكن كثافة كل صنف وظيفى تتحدد تبعاً لنوعية الحكى واتجاهاته. وكما أشار بارت سابقاً، فإن بعض أنواع الحكى تكون شديدة الوظيفية مثل الخرافات الشعبية، وأخرى شديدة القرينية مثل الروايات السيكلوجية. بجانب ذلك فإن توزيع الأنوية خاصة لا يتم بشكل عشوائى داخل النص، بسبب علاقة التضامن التى تربط كل نواة بأخرى، على حين أن الوسائط والقرائن والمخبرات تكون بمثابة توسعات للأنوية بتعبير بارت، هذه التوسعات قد ترتبط

(١٧) فصله من عمله (ص ٢٣٦).

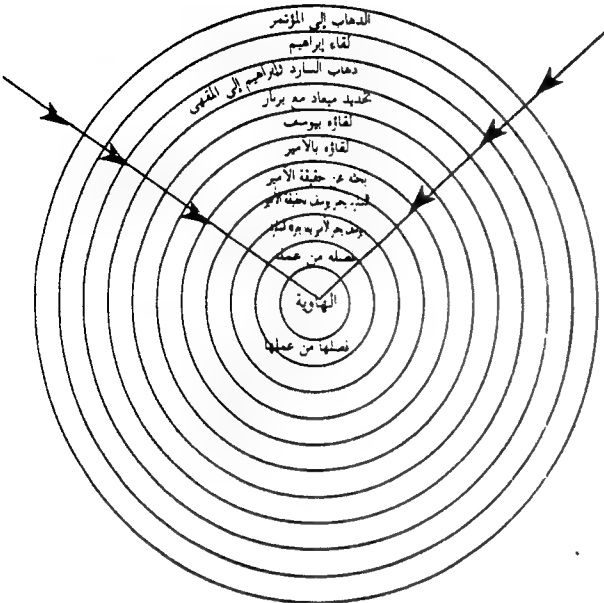
(١٨) فصل بريجيت من عملها (ص ٢٣٧).

(١٩) رفض الأمير لقاء السارد (ص ٢٤٦).

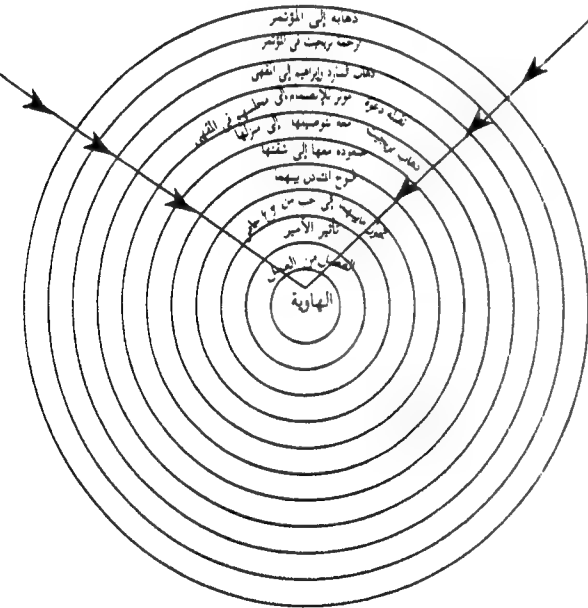
في تحليل هذه الوظائف المفصلية (الأنوية) سنجد أن ذهاب السارد إلى المؤتمر الصحفي هو الذى جعله يلتفت إلى بريجيت أولاً، ثم يتعرف عليه إبراهيم بعد ذلك. وذهابه مع إبراهيم إلى المقهى كان سبباً فى لقائه الثانى بريجيت ومولر، وتقبله دعوة مولر إلى الانضمام لمجلسهم فى المقهى خلق سبباً يجعله يقوم بتوصيل بريجيت إلى منزلها، وصعوده معها إلى شقتها، وقد كان هذا سبباً فى تطور العلاقة بينهما إلى حالة حب خاص وشديد، ورغبة إبراهيم فى التعرف إلى صحفى البلد جعلت السارد يحدد موعداً مع برنار، وبرنار هذا كان سبباً فى لقاء السارد بيوسف، ويوسف هو الذى دبر لقاءه مع الأمير حامد، وقد دفعه فضوله للبحث عن حقيقة هذا الأمير، وقيامه بإخبار يوسف بهذه الحقيقة، ثم إخبار يوسف للأمير بما يعرفه السارد عنه، والكراهية المتبادلة بين الأمير حامد وبريجيت من لقاءهما الوحيد، كل هذا دفع الأمير إلى التأثير على صحيفة السارد بالقاهرة، والشركة السياحية التى تعمل بها بريجيت كى يفصلا من عملهما، ثم تكون النهاية.

هذا هو المسار العام لنظام الحكى أو «المبنى الحكائى» فى (الحب فى المنفى). ويجوار ذلك يبدو بعض الأنوية أو «الوظائف المفصلية» مؤثراً بطريقة أو بأخرى على هذا النظام، فحديثه التليفونى مع ولديه كانت له تأثيرات جانبية، وكذلك غزو إسرائيل للبنان كان سبباً فى دفع الأحداث فى اتجاه معين، لكن الاتجاه الرئيسى للحكاية يسير كما اتضح فى الفقرة السابقة.

ولم تتوزع الوظائف المفصلية فى هذا الاتجاه الرئيسى عشوائياً، بل كان هناك نظام يربط بينها؛ فعالم السارد الواضح بدأت ملامحه تتحدد مكانياً فى المؤتمر والمقهى وشقة بريجيت وشوارع المدينة ثم بدأ هذا العالم يضيق أو تتحدد ملامح الشخص النفسية المؤثرة فيه، ثم ضاق أكثر بدخول الأمير حامد طرفاً فيه، وأخيراً أوصله هذا العالم إلى الهاوية، ويمكن تخطيطه كالتالى:



(أ) هذا العالم الذى يضيق على السارد كلما خطا فى اتجاه الأمير ضاق أيضاً على السارد وبريجيت فتحطمت علاقتهما وانتهى بهما الأمر فى النهاية إلى الرحيل، وهو يتضح فى التخطيط التالى:



(ب) ومن مقارنة التخطيطين يتضح أنهما يبدأان من النقطة نفسها الذهاب إلى المؤتمر ثم يسيران معاً حتى يتقبل السارد دعوة مولر، ثم يفترق المساران ويأخذ كل تخطيط

مساراً خاصاً به، إلى أن يعود مرة أخرى للالتقاء فى النهاية. والملاحظة أن انفصال المسارين لم يمنع تأثير أحدهما (أ) على الآخر (ب)، ولم يحدث هذا التأثير فى شكل متقطع بل تم على هيئة انفجار ضخم، دمر العلاقة بين السارد وبريجيت فى لحظات.

يلاحظ أخرى تخص المسار الثانى، وهو أنه بدءاً من صعود السارد إلى شقة بريجيت، لانلمح أنوية بارزة، مثلما نلمحها فى المسار الأول، بل نجد حالة تتراكم فيها الأحداث الصغيرة ولقاءات البوح المتبادل بين الطرفين لتشكّل فى النهاية حالة حب من نوع شديد وخاص.

أما بقية العناصر الوظيفية، فهى تتمحور حول الأنوية و توسع منها، وتضيف ظلالاً عليها تحدد بها طبيعة الحكى ونوعه. لكن، قبل تحليل فقرة من الرواية، يجب الإقرار بأن التميز الذى يتضح فى الأنوية لا نجد مثيلاً له فى الوسائط والقرائن والخبرات، فقد نجد وحدة سردية يمكن أن تصنف على أنها بسيطة، وتصنف أيضاً على أنها قرينة من مثل هذا النموذج:

حين دخلت قاعة الفندق لم يكن المؤتمر قد بدأ بعد، كانوا قد وضعوا منضدتين متجاورتين كمئصة وخلفها ثلاثة مقاعد، وصفوا فى القاعة حوالى ثلاثين مقعداً، وإن لم يكن هناك غير ستة أو سبعة من الصحفيين جلسوا متناثرين وصامتين، ربما جاءوا مثلى لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريد أن يأتى؟ من يهتم الآن هنا أو فى أى مكان آخر؟ من يعنيه مؤتمر تعقده لجنة اسمها لجنة الأطباء الدولية لحقوق الإنسان عن انتهاكات الحقوق فى شيلي^(٣١).

إن دخول قاعة الفندق يمثل التجلى المادى للقرار الذى اتخذه من قبل وهو حضور المؤتمر الذى يمثل النواة الرئيسية فى الرواية، تأتى بعد ذلك بضع جمل تمثل نوعاً من التوسع فى النواة الرئيسية يصف فيها السارد جو المؤتمر؛ فالمناضد قد وضعت وخلفها الكراسى، والقاعة قد صفوا فيها ثلاثين مقعداً، ولا يوجد فى القاعة غير ستة أو سبعة من الصحفيين، لكن وصف السارد طبيعة جلوس هؤلاء الصحفيين وتخميناته حولهم يتعدى كونه وسيلة للنواة الرئيسية إلا أنه يمثل قرينة

لنسخ عام يسود جو المؤتمر، فهؤلاء الصحفيون جلسوا متناثرين وصامتين، وربما جاءوا مثل السارد لأنهم لم يجدوا شيئاً آخر يفعلونه، ومن كنت تريد أن يأتى؟ وهكذا... هنا يحاول السارد من خلال جمل الاستشهاد الأخيرة أن يضيف جواً من الكآبة والملل واللامبالاة على هذا المؤتمر، بل على موضوع المؤتمر نفسه، وهو جو استطاع تعميقه فى خلال الرواية كلها. ويكفى استكمال الفقرة السابقة لتأكيد هذا الجو الذى أراده السارد لروايته:

أى شيلى وأى حقوق؟ انتهى ياساحبى زمن الارتياح عندما ذبحوا الآلاف فى استاد العاصمة هناك؟ انتهى زمن ذرف الدموع على الليندى بعد أن قتله العسكر، قتلوه بعد عبد الناصر بثلاث سنوات، حاربوا عبد الناصر بقولهم ديكتاتور، فلماذا الليندى الذى جاء به الانتخابات؟ الذئب قال للحمل: إن لم تكن عكرت الماء لأنك ديكتاتور، فقد عكرتها لأنك ديمقراطى، أنت مأكول مأكول على أى حال^(٣٢).

الإدراك الروائى:

يقصد بالإدراك الروائى الكيفية التى تتجلى فيها صورة العالم - من فيه وما فيه - داخل النص، وهو من هذه الزاوية يتشابه مع وضعية السارد داخل سرده، وكذا وضعية بقية الشخصيات. وقد ألمح بعض النقاد السابقين إلى هذا الموضوع حين تحدثوا عن وجهة النظر فى الرواية، وحين أشاروا إلى السارد حين يكون متعالياً على سرده، أو معه، أو خلفه،^(٣٣) لكن هناك جوانب أخرى لم تعرض فى صورة مرضية حتى الآن. فالعالم يتجلى لكل شخص فى صورة مختلفة عن تجليه لشخص آخر، فما الذى يختلف فى هذه الصورة؟ وما وسائل إدراكها؟ إن وسائل الإدراك بطبيعتها محايدة وهى الحواس الإحدى عشرة^(٣٤)، وما يمكن أن يراه شخص موضوعياً فى العالم يراه مثله الآخرون، لكن جزئيات الرؤية لدى كل فرد حين تتجمع فإنها تشكل صورة للعالم تختلف عن غيرها من الصور التى تجمعت للآخرين، ويكمن الاختلاف هنا فى التفسير، فالتفسير هو الذى يعطى للحادثة

الواحدة زوايا رؤية متعددة، ومن ثم إدراك يختلف فى طبيعته عن إدراك الآخرين، ويعتمد التفسير على جملة عوامل هى:

(١) النضج العقلى:

فإدراك الطفل للعالم يختلف عن إدراك الكبار، ونجاح كتاب قصص الأطفال يعتمد أولاً على قدرتهم على تقديم صورة للعالم من خلال الحادثة التى تروى تتفق مع الصورة المطبوعة فى ذهن الطفل، من ناحية أخرى، فإن الكبار غير الناضجين عقلياً لهم إدراك للعالم يختلف عن إدراك الأطفال وكذلك يختلف عن إدراك الكبار الناضجين، وقليلة هى الأعمال الفنية التى حكمت من وجهة نظر شخص غبى^(٣٥)، فهى تحتاج إلى قدرة عالية على الخيال والتقمص. من ناحية أخرى فإن بعض المؤلفين يتميزون بنضج عقلى عال فى تفسير العالم داخل الرواية، وهو من هذه الزاوية يعطى لأعمالهم نفرداً ولعل هذا يعد أحد محكات التمايز بين الروائيين.

(٢) تأثير الحالة النفسية:

تقدم الروايات العالم أحياناً فى صورة كثيفة أو مبهجة، فى صورة مسطحة أو عميقة، فى صورة مخيفة أو آمنة. كل هذا يعتمد على حالة السارد النفسية فى بعض الأحيان. ولا يمكن القول إن العالم فى أثناء ذلك يبدو محايداً، فما يراه السارد هو صورته الخاصة للعالم التى قد يختلف فيها مع بقية الشخصيات أو مع قارئ النص، فالإسكندرية مثلاً التى قدمها لورانس داريل فى (رباعيات الإسكندرية) خاصة فى جزئها الأول، هى إسكندرية خاصة تشبك مع مزاج السارد السوداوى^(٣٦)، وقد حاول بعض الروائيين كسر الصورة اللاحادية للعالم فى الرواية، وقدموا نظرياً صورة للعالم من الخارج، صورة محايدة، مثلما فعل الآن روب جريه فى روايته (غيره)^(٣٧)، لكن مثل هذه الكتابات الجديدة فى حاجة إلى تراكم أكثر كى يتم الحكم لها أو عليها.

(٣) الكم المعرفى:

هناك أحداث وأشياء فى الرواية يكون القارئ أكثر علماً بها من السارد، خاصة ما يتصل منها بالعالم الواقعى لا عالم الرواية. فى ظل هذا التفاوت بين إدراك القارئ والسارد تكون

صورة العالم لدى السارد مختلفة، من ذلك رواية (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف فى جزئها الأول (التيه). فما كان يقوم به الأمريكيون فى أثناء بحثهم عن البترول فى الجزيرة العربية، والكيفية التى كانوا يعيشون بها بين البدو، كان السارد يفسره فى حدود المعرفة التى حصلها من عالمه البدوى، على حين يبدو القارئ أكثر قدرة على فهم ما يفعله الأمريكيون^(٣٨).

(٤) منظومة القيم:

تؤثر القيم التى يؤمن بها السارد فى رؤيته للعالم والأشخاص من حوله، ويشكل التفاوت بين قيم السارد وقيم العالم من حوله أحد بؤر الصراع الأساسية فى الأعمال الروائية، وقد أنتج هذا التفاوت أعمالاً روائية مهمة من مثل ما كتب حول «الرحلة إلى الغرب»^(٣٩)، وما كتب فى ظل تغير أنظمة الحكم، وانتقالها من اليسار إلى اليمين، وتنتمى رواية (الحب فى المنفى) إلى هذا الجانب.

هذه هى العوامل الأربعة التى يمكن من خلالها تفسير العالم، والتى يتشكل الإدراك الروائى تبعاً لها، ولا يعمل كل منها بمفرده، فقد يتساند عاملان أو أكثر فى تشكيل رؤية العالم، وقد يوجد عامل أقوى من الآخر كما يوجد أيضاً عامل يؤثر فى آخر، ليشكل هذا الأخير العالم المحيط بالمدرَك.

لكن، ما وسائل السارد لإبراز إدراكه الروائى للعالم؟ إن أهم هذه الوسائل سرده الخاص، ثم حواراته مع الآخرين، ومونولوجاته الداخلية التى يلجأ إليها أحياناً. وبعد إدراك السارد هو المهيمن على الرواية، وبجواره توجد إدراكات الشخصيات الأخرى التى لا تبرز إلا من خلال الحوار، ويستخدمها السارد ليؤكد إدراكه أو ليعارضه.

فى (الحب فى المنفى) يعرض السارد نفسه مراسلاً صحفياً لإحدى الصحف القاهرية فى مدينة أوروبية يرمز إليها بالحرف «ن»؛ لا تهتم جريدته بما يرسله، ولا يهتم هو بأن يرسل لها مقالاته، وما يرسله لا ينشر، ولا يهتم هو بذلك. ومن خلال هذه العلاقة الخاصة بينه وبين جريدته تبرز حالة اللامبالاة الشديدة التى تتأكد خلال فصول الرواية. بعد ذلك من خلال إشاراته لكيفية تعرفه زوجه السابقة، والطريقة التى

حتى هذا الوسط زلق، هلامي، ليست به أفكار ولا قيم واضحة، لذلك أوصله إلى حالة من الهروب، تجلت في حبه لبريجيت، على التقيض من ذلك إبراهيم، الذي ظل أميناً للفكر اليساري، يدافع عنه، ويجادل فيه، ويسدو من خلال حواراته أكثر إيجابية، وأكثر سلامة نفسية.

إذن، تعارض منظومة القيم التي يؤمن بها السارد مع العالم المحيط به دفعه إلى حالة اللامبالاة والملل والهروب والسلبية، وشكل ذلك حوله عالماً غريباً معادياً، ولذلك نجد إشارات في الرواية إلى عدم وجود أصدقاء للسارد في المدينة، والدائرة الضيقة التي تحيط به تؤمن بالفكر نفسه، كأنه يحتوى بها من هذا العالم الغريب، كما أننا لا نكاد نثرع عن فعل إيجابي واحد له في الرواية، وينسجم هذا مع حالة الهروب التي يعيش فيها.

يعتمد السارد، إذن، في تشكيل العالم من حوله على عاملين من عوامل الإدراك، هما تعارض منظومة القيم، وتأثير الحالة النفسية بحيث يؤثران بشكل متتابع على جو الرواية ويعطيانها هذا المذاق.

بنية الزمن الروائي:

الزمن هو أحد العناصر شبه الغائبة في التحليل النقدي العربي، والسبب أنه عنصر يصعب الإمساك به مثل بقية العناصر، وقد تخون الزمن في الرواية من كونه خلفية تخفى أمامها الأحداث في الرواية القديمة إلى أن أصبح كما يقول بعض النقاد^(١٠) هو الشخصية الرئيسية في الرواية المعاصرة، وقد فرض ذلك قدراً من الاهتمام، بدأ أولاً في حقل اللسانيات، ثم تحول بعد ذلك إلى مجال نقد الرواية، وأكثر الذين اهتموا بذلك هو توماشفسكي الذي لاحظ أن الحكاية في الرواية لا تخفى كما هي في الواقع، أو لا تخفى بشكل يربط الأحداث بمسبباتها، وقد ميز تبعاً لذلك بين ما سماه المتن الحكائي، وهو مجموعة الأحداث المتصلة فيما بينها والتي يقع إخبارنا بها خلال العمل، والمبنى الحكائي، وهو يتكون من الأحداث نفسها، لكنه يراعى نظام ظهورها في العمل كما يراعى ما يتبعها من معلومات تعينها لنا^(١١). ولعل التمييز بين الاثنين يعود إلى الكيفية التي يظهر بها الزمن في كلي، فالمتن الحكائي يظهر كمجموعة من الحوافر

تزوجاً بها، نعرف أنه كان ذا مركز كبير في صحيفته في الستينيات، وأنه كان دائماً - بعد زواجه - خارج البيت، إما في الصحيفة أو في الاتحاد الاشتراكي. والإشارة الأخيرة تلقي ضوءاً على طبيعة المعتقدات التي كان يؤمن بها. وحين ذهب لحضور مؤتمر عن انتهاكات الحقوق في شيلي كشف لنا أنه لم يذهب إلا لأنه لم يجد شيئاً آخر يفعله؛ فقد انتهى زمن الاهتمام بمثل هذه الأشياء، ونجد إشارة إلى الليندي وإشارة أخرى إلى عبد الناصر، وتتضح من خلال هاتين الإشارتين ميول الكاتب الاشتراكية، ويتضح أيضاً من خلال حواراته مع صديقه إبراهيم أنه ظل وفيًا لعبد الناصر بعد وفاته، أي وفيًا للاشتراكية، وأنه ألف عنه كتاباً، حتى إن الناس في مصر أطلقوا عليه «أرملة المرحوم» والمرحوم هنا هو جمال عبد الناصر، وأن وفاءه للمرحوم هو الذي سبب له لشعب، وانتهى به المضاف مراسلاً لجريدته، لا يهتم به أحد.

من خلال الإشارات الزمنية في الرواية، وبعض الأحداث الحقيقية التي عرض لها السارد، نعرف أن زمن الرواية المرحمى هو عام ١٩٨٢، وتتدخل هنا عوامل خارج النص، وعو من من داخله لتبرز التناقض بين أفكار السارد وقيمه التي كان يؤمن بها، وأفكار وقيمه العالم المحيط به، أما عوامل خارج النص فهي معرفة القارئ بالتطور الذي طرأ على أنظمة الحكم العربية من الستينيات حتى الثمانينيات خاصة في مصر، وأما عوامل داخل النص فهي سلوك بعض شخصيات الرواية الذي ينتمى إلى عالمها عام ١٩٨٢، والذي يتعارض مع أفكار السارد السابقة وسلوكاته مثلما رأينا عند الأمير حمزة. وعند يوسف، وعند الأمير الآخر الذي ظهر في أثناء الرواية وتابعة المصري «ألفت». هؤلاء قدمهم السارد على أنهم أبطال العالم الجديد والمثنون الحقيقيون لقيمه، على الرغم من إشارات الإدانة التي كانت تند عنه أحياناً، وهؤلاء كانوا يقفون أمام أفكار الماضي وقيمه معلنين رفضهم لها. أما السارد فإنه لا ينتمى إلى هؤلاء كما أن أفكاره الاشتراكية في الوقت نفسه بدأت تتضعض، ولذلك فإن أزمة السارد الكبرى ليست في تمسكه بأفكار الستينيات الاشتراكية، بل في عدم تمسكه بها دون أن تكون هناك أفكار وقيم بديلة. إنه يقف في مكان وسط، لا يدعى انتماء إلى أي جانب،

فيرى أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني زمن خطي، في حين أن زمن القصة هو زمن متعدد الأبعاد، ففي القصة يمكن لأحداث كثيرة أن تجرى في آن، لكن الخطاب ملزم أن يرتبها ترتيباً متتالياً يأتي الواحد منها بعد الآخر^(٤٧).

ومن أجل أن زمن الخطاب هو بمعنى من المعاني خطي فإن الروائي يلجأ إلى تشويه الزمن باستخدام الإرجاعات الزمنية والاستباقات، والإرجاعات تعني استرجاع حدث سابق عن الحدث الذي يحكي^(٤٨). وينقسم إلى: إرجاع داخلي حين لا يتجاوز الحدث المحكي الثاني الحدث الأول كأن يحكي على لسان أحد الشخصيات، وإرجاع خارجي حين يتجاوز الحدث الأول، وتنقسم الاستباقات التقسيم نفسه.

هناك أيضاً مفاهيم تتعلق بتسارع الزمن وتباطئه في المبنى الحكائي، وهي مفاهيم التلخيص والوقف والحذف والمشهد، فالتلخيص يكون فيه زمن الحكى أقل من زمن القصة، والوقف يكون فيه زمن الحكى أكبر من زمن القصة، والحذف هو الانتقالات الزمنية بين مشاهد المتن الحكائي، وأما المشهد فيتبادل فيه زمن الحكى مع زمن القصة ويكون ذلك في الحوارات.

هناك أخيراً، على المستوى الكلي للعمل، ما يمكن تسميته الأزمنة الداخلية والأزمنة الخارجية، فالداخلية هي زمن القصة وزمن السرد وزمن القراءة، والخارجية هي زمن الكاتب وزمن القارئ والزمن التاريخي وهناك علاقة جدلية تربط هذه الأزمنة معا بحيث يؤثر أحدها في الآخر، وهذه العلاقة تعطى العمل طابعاً خاصاً على مستوى البناء، وعلى مستوى التلقى.

يستخدم بهاء طاهر في روايته ما يسميه اللسانيون العرض المؤجل، وهو أن يبدأ السارد الأحداث في تطورها المتنامي، ولا يخبرنا عن الشخصيات إلا من خلال التطور^(٤٩). فقد بدأ الرواية من نقطة مكاشفته لنفسه بحب بريجيت، ثم استمر بعد ذلك عن طريق الإرجاعات في حكاية الأحداث منذ البداية إلى أن وصل مرة أخرى إلى النقطة الأولى في منتصف الرواية تقريباً ثم استمرت الأحداث بعد ذلك، ويمكن تصويره في الشكل التالي:

المتابعة بحسب السبب والنتيجة، كما يتجلى المبنى الحكائي أيضاً كمجموعة من الحوافز حسب التتابع الذي يفرضه العمل، وانطلاقاً من نوعية هذه العلاقة يمكن للكاتب أن يقدم لنا أشكالاً متعددة للتجلى الزمني كما يظهر من خلال المبنى الحكائي^(٥٠).

هناك أيضاً تمييز لتوماشفسكى بين زمن المتن الحكائي وزمن الحكى، فالأول يقصد به افتراض كون الأحداث المعروضة قد وقعت في مدة الحكى، أما زمن الحكى فيرى فيه الوقت الضروري لقراءة العمل أو مدة عرضه^(٥١).

وبعرض آلان روب جرييه لهذا الموضوع من زاوية أخرى في تعليقه على فيلم من تأليفه وهو «العام الماضي في مارينباد». إن زمن العمل المحدث ليس بأى حال ملخصاً أو عجالة لزمن آخر أكثر امتداداً وأكثر واقعية، وهو زمن الحادثة أو الحكاية المعروضة أو المقصودة، على العكس، ففي العمل الحديث نجد تطابقاً مطلقاً بين الزمنين. إن كل حكاية مارينباد لا تحدث في سنتين ولا في ثلاثة أيام، وإنما في ساعة ونصف ساعة بالضبط، وفي نهاية الفيلم عندما يلتقي البطل البطلة ليسيرا معاً، فذلك يبدو كأن هذه السيدة قد وافقت على أنه كان بينهما شيء ما في العام الماضي في مارينباد، ولكننا نحن المتفرجين نفهم أننا كنا هذا العام الماضي طيلة العرض وأتينا كنا في مارينباد. إن قصة الحب هذه التي يقصها علينا الفيلم، كأنها شيء حدث في الماضي، هي في الحقيقة تدور أمام أعيننا هنا والآن، ولا نقص علينا^(٥٢). وهو يرى أن العمل ليس شاهداً على واقع خارجي وإنما هو واقع نفسه^(٥٣).

وبعارضه ميشيل بوتور في هذا الرأي حين يقسم زمن الرواية إلى ثلاثة أزمنة: زمن الكتابة وزمن المغامرة وزمن الكاتب، وكثيراً ما ينعكس زمن الكتابة على زمن المغامرة بواسطة زمن الكاتب، وهكذا يقدم لنا الكاتب «الروائي» خلاصة قصة نقرأها في دقيقتين أو في ساعة وتكون أحداثها جرت خلال يومين أو أكثر للقيام بها، أو خلاصة لحوادث نعتد على مدى سنتين، أو عكس هذا تماماً^(٥٤).

ويفرق تودوروف بين زمن القصة وزمن الخطاب، أو بتعبير توماشفسكى بين زمن المتن الحكائي وزمن المبنى الحكائي،

(٣) عدم ذهابه إلى المطار حيث ميعاد وصول الطائرة المصرية.

(٤) تذكره ما يمكن أن يعتذر به رئيس التحرير عن عدم نشر رسائله.

(٥) يعود بذهنه إلى لحظته الحاضرة حيث يسير بسيارته في غابات المدينة.

(٦) تذكره أول رحلة له مع منار (زوجه الأولى إلى بلغاريا). الغابة التي يسير فيها تستدعي هذه الرحلة.

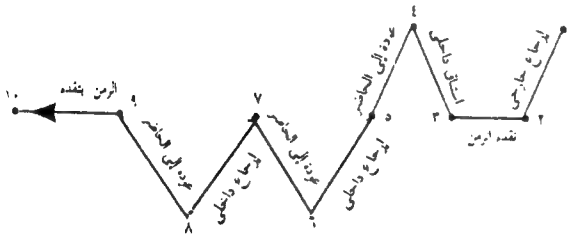
(٧) يعود مرة أخرى إلى لحظته الحاضرة.

(٨) يتذكر كيف بدأ تعارفه بمنار، وكيف تطورت علاقته بها إلى أن انتهت بالزواج وإنجاب الطفلين، ثم الخلافات بينهما.

(٩) يعود إلى لحظته الحاضرة، ويدخل قاعة المؤتمر.

(١٠) وتستمر بقية أحداث الفصل في خط زمنى مستقيم، حيث يروى وقائع المؤتمر بالتفصيل.

وبنية الزمن في الفصل تبدو في التخطيط التالى:



والفصل الثانى تتابع الأحداث فيه كما يلى:

(١) يلتقى صديقه القديم إبراهيم عند مدخل قاعة المؤتمر.

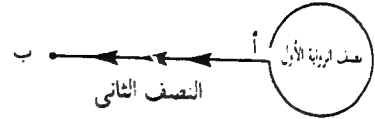
(٢) يتبادلان أحاديث ودية.

(٣) يتذكر تطور علاقته بإبراهيم قديما (والتذكر هنا لا يتم فى شكل مونولوج داخلى بل كأنه حديث إلى القارئ).

(٤) يعود إلى لحظته الحاضرة.

(٥) يستمر فى حديثه مع إبراهيم.

(٦) يتذكر خلافاته مع منار ويعرض فى أثناء ذلك طبيعة التغير السياسى فى مصر بين عبد الناصر والسادات.



حيث تمثل (أ) نقطة البداية، والدائرة الأحداث فى تناميها، وعودتها مرة أخرى إلى (أ) والخط المستقيم بقية أحداث الرواية.

يستغرق زمن السرد أشهراً قليلة، يحتل اليوم الأول من هذه الأشهر أكثر من ثلاثة فصول من الرواية التى يبلغ مجموع فصولها أحد عشر فصلاً، وإذا قُيست عدد الصفحات فإنه يحتل (٦٢) صفحة من مجموع صفحات الرواية الذى يبلغ (٢٤٣) نسبة ٢٥,٥٪ تقريباً. فى هذا اليوم الأول تظهر أهم شخصيات الرواية: السارد، بريجيت، إبراهيم، منار، وهؤلاء ظهرُوا بشكل مباشر، كما ظهرت أيضاً شادية ومنار بشكل غير مباشر على ألسنة الشخصيات الأولى، أما بقية الشخصيات المهمة فقد ظهر أغلبها فى اليوم التالى، وهم يوسف ورنار وإيلين، وظهر الأمير العربى على لسان يوسف. وإذا قسم زمن السرد حسب فصول الرواية فإنه يظهر فى الشكل التالى:

الأول	الثانى	الثالث	الرابع	الخامس	السادس
اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الأول	اليوم الثانى	بضعة أيام
			اليوم الثانى	بقيّة الأسبوع	بعد الأسبوع الأول

السابع	الثامن	التاسع	العاشر	الحدى عشر
مدة غير محددة	الزمن يتقدم	أيام قليلة	أيام قليلة	أيام قليلة

ومكانياً، فإن كل أحداث الرواية تدور فى مدينة واحدة، على الرغم من تأثير بعض الأحداث الخارجة عن النص مثل اجتياح إسرائيل للبنان عام ١٩٨٢.

أما بنية الزمن فى كل فصل فإنها تظهر على النحو التالى:

فى بنية الأول تتابع الأحداث كما يلى:

(١) يكشف السارد بريجيت - دون أن يسميها - بحبه.

(٢) قراره بالذهاب إلى المؤتمر.

السارد التلخيص والمشهد فى شكل متبادل، ويستغرق الفصل الثالث مشهدين كبيرين تتخلله بضع وقفات وتلخيص واحد ويلجأ إليهما السارد لإضاءة بعض جوانب الحوار وتستغرق المشاهد أكبر حيز فى الفصل الرابع مع تلخيصين وأربع وقفات، والفصل الخامس تسيطر عليه المشاهد تماماً وكذلك الفصل السادس، أما السابع فتسيطر عليه التلخيصات. والثامن والتاسع تسيطر عليها المشاهد تماماً، وتتبادل المشاهد والتلخيصات فى الفصلين العاشر والحادى عشر، وكما رأينا فإن نسبة السيطرة كما يلى:

- مشاهد ستة فصول ٣ - ٤ - ٥ - ٨ - ٩

- تلخيص فصلان ١ - ٧

- مشترك ثلاثة فصول ٢ - ١٠ - ١١

أى أن أكثر من نصف الرواية له طابع المشهد الحوارى، على حين تقل التلخيصات، ولا تستحوذ إلا على فصلين من فصول الرواية، وهما الفصل الأول الذى يعرض فيه السارد تاريخه الشخصى والفصل السابع الذى كان محوره دخول إسرائيل لبنان عام ١٩٨٢، وأما الوقفات فإنها قليلة ويلجأ إليها السارد أحياناً خاصة فى فصول الرواية الأولى.

وهاك مقطع حكائى يمثل كل مفهوم:

أولاً المشهد:

وكان مولر يكلمها وقتها بالألمانية التى أفهم منها بعض العبارات واستطعت أن أميز منها قوله: هل هو عقاب؟ ليس هذا حسناً يا بريجيت.

اتجه إبراهيم نحوها وقال بلهجة حميمة كأنه يعرفها من زمن طويل على طريقة الصحفيين حين يحاولون إغراء الآخرين بالحديث: بريجيت أنت ألمانية أو أسبانية؟ فردت: لا هذه ولا تلك. أنا نمساوية. قال إبراهيم: ولكن واضح أنك تجيدين الأسبانية تماماً. كان يدر ويتكلم أحياناً بسرعة شديدة، وبصوت خافت فى معظم الأحيان. لكنك كنت تتابعينه باستمرار أين تعلمت الأسبانية؟ - فى الجامعة. ثم سكنت

(٧) يعود إلى لحظته الحاضرة.

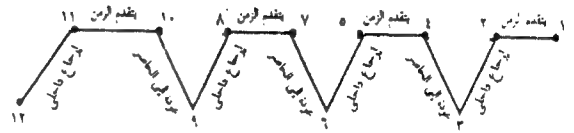
(٨) يستمر فى مناقشاته مع إبراهيم.

(٩) يتذكر علاقة إبراهيم بشادية والكيفية التى تطورت بها.

(١٠) يعود إلى لحظته الحاضرة

(١١) يستمر مع إبراهيم.

(١٢) يتذكر أسباب طلاقه من منار.



بقية فصول الرواية لا يكاد يختلف بناء الزمن فيها عن بناء الزمن فى الفصلين الأول والثانى، وهو كما نرى بناء تقليدى لا تمثل فيه الإرجاعات الزمنية بنوعها أية تشوهات زمنية، مثلما يحدث فى شكل أكثر تعقيداً فى بعض الروايات الحديثة ويستخدم السارد الإرجاع الزمنى لإضاءة الحدث الآسى وتجيده أو لكشف جوانب خفية فى الشخصية الحاضرة، ويتم الإرجاع غالباً فى شكل مونولوج داخلى، وأحياناً فى شكل سرد مباشر، وفى بعض الأحيان يتم ذلك من خلال الحوار مثلما حدث مع بريجيت حين قصت حكايتهما مع زوجها إلى السارد (٥٠).

هذا العرض يبين أن الفروق بين المتن الحكائى لرواية (الحب فى المنفى) والمبنى الحكائى لها فروق قليلة؛ فمسار الأحداث الرئيسية فى كليهما يكاد يتطابق، لا تؤثر عليه مثل هذه الإرجاعات التى تمثل تعليقات متناثرة على الأحداث والشخصيات، ولعل الفارق الرئيسى يتمثل فى النقطة التى بدأ بها السارد روايته، فيما غير ذلك تيسير الأحداث فى خط زمنى مستقيم حتى النهاية.

فى تحليل كل فصل على حدة من زاوية: التلخيص والوقف والمشهد والحذف؛ حيث يسرع السارد بالزمن أو يبطئه من خلال هذه التقنيات، نجد فصول الرواية تتفاوت فى سيطرة أحد هذه التقنيات عليها دون غيرها. فالفصل الأول يسيطر عليه التلخيص، وفيه يختصر السارد أحداثاً كثيرة فى حيز زمنى قليل، والفصل الثانى يتبادل فيه استخدام

واحدة: فى الجامعة وهى أيضا لغة زوجى. بل إن ردها جاء متقطعاً، جزآن فصل بينهما سكوت قليل.

هذا السكوت الذى أعقبته جملة «وهى أيضا لغة زوجى» أراد به السارد الإيحاء بتردد بريجيت بين بوحها بهذه المعلومة أو عدم بوحها، هذا التردد يعنى أن هناك شيئاً حول هذه المعلومة تريد إخفاءه، وهو ما صرحت به فى نهاية المشهد بأنها طلقت من زوجها، كذلك ما سيعرف بعد ذلك من ظروف تعرفها على زوجها، وما أحاط بعلاقتها إلى أن انتهت بالطلاق.

ثانياً: التلخيص

حيرتنى معرفة ما يريده الأمير من بريجيت أو منى، وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة كنت ألاحظ هندياً معيناً يجلس فى المقهى حين ألتقى ببريجيت، وأننى كنت ألقاه أحياناً فى الطريق أمام البيت ولكنى لم أهتم بذلك قلت ربما هى مصادفة، من يهمنى أن يراقبنا؟ وظللت أياها بعدها أيضاً أحاول الاتصال بالأمير فى الرقم الذى حصلت عليه من بريجيت، ولكن ليندا هى التى كانت ترد على باستمرار لتقول إن سمّوه غير موجود. ولم أفلح أيضاً فى الاتصال بيوسف لأرى إن كان يعرف أخباراً عن الأمير، لم يكن موجوداً بدوره فى أى وقت، وأخيراً ذهبت إلى المقهى، رغم أننى كنت أحاول تجنب اللقاء مرة أخرى بإيلين، رأيت برنار يجلس فى ركنه المعتاد، وأمامه كوب البيرة^(٥٢).

يختصر السارد الزمن فى هذا المقطع بواسطة بعض التعبيرات مثل «وتذكرت أننى فى الفترة الأخيرة...»، «كنت ألقاه أحياناً...»، «وظللت أياها...» مثل هذه التعبيرات كانت نقاط الارتكاز التى اعتمد عليها السارد فى الانتقال من حدث إلى آخر ليختصر الأحداث، وليختار من بينها الأكثر ملاءمة لموضوعه، كما كانت كثرة الأفعال مؤشراً آخر على اختصار الزمن.

هذا المقطع الحكائى الذى يمثل التلخيص هو سرد عادى، لكن ماذا عن المونولوج الداخلى الذى يتذكر فيه

قليلاً وقالت: وهى أيضا لغة زوجى. خيل إلى أن صوتها تغير قليلاً وهى تقول ذلك، وخيل إلى أيضاً أنى لاحظت نوعاً من الدهشة فى وجه إبراهيم حين تكلمت عن زوجها، ولكنه واصل بلهجته العادية وزوجك أسبانى أو من أمريكا اللاتينية؟

رنت فى صوتها نبذة من التحدى لم أعرف سببها، وهى تخاطب إبراهيم: - لا من أسبانيا ولا من أمريكا اللاتينية هو أفريقى من قارتكم من غينيا الاستوائية. سألها إبراهيم: وهم يتكلمون الأسبانية هناك؟ وكنت أعرف أنه يسأل مجرد أن يقول شيئاً. ولكن بريجيت ردت والتوتر يزداد فى صوتها: أنت صحفى، ومن أفريقيا، ولا تعرف إن كانوا يتكلمون الأسبانية هناك أم لا؟

ثم تراجع على الفور وقالت: أنا أسفة، لم أقصد ما قلت، هو بلد صغير على أى حال، ولم أقابل كثيراً من الناس يعرفون شيئاً عنه.

تدخلت فى الحوار لكى أنقذ إبراهيم الذى احتقن وجهه وقلت: إذن حدثنا أنت عن هذا البلد، أعترف أننى أيضاً لا أعرف شيئاً عن غينيا الاستوائية: هل ذهبت إلى هناك؟ قطبت جبينها، وبدأ عليها التردد لحظة قصيرة ولكنها تغلبت على ذلك التردد بسرعة واندفعت تقول: كنت أنوى الذهاب، ولكنى طلقت قبل أن أذهب^(٥١).

يبدأ المشهد بتلخيص لحوار بالألمانية بين مولر وبريجيت. لا يفهم السارد منه إلا بضع جمل، يبدأ حوار بين أطراف ثلاثة: إبراهيم وبريجيت أولاً، ثم السارد بعد ذلك، ما يمكن ملاحظته هنا، وهو يمثل سمة عامة فى كل حوارات الرواية، أن السارد لا ينقل الحوار فقط، بل ينقل أيضاً الانفعالات المصاحبة له، وهى انفعالات ظاهرة دون أن يحاول استبطان أسبابها، كذلك ينقل أيضاً إيقاع الحوار، مثلاً رد بريجيت على سؤال إبراهيم «أين تعلمت الأسبانية؟» لم يكن دفعة

أخذ مساحة زمنية أقل من وصفه لهذا الجمال، وإن كان يلاحظ على الوصف في المقطع السابق أنه التبس بالحركة في بعض جوانبه، والحركة لا تكون إلا في زمن، من مثل «كانت حدقتها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان»، «تحاول أن تغلب على هذا بالاستغراق في التدخين».

آخر حوالب الزمن هو ما يتصل بالآزمة المحيطة بالنص وهي:

- زمن القصة ١٩٨٢ يتصل بالسارد.
- زمن الكتابة ١٩٩٥ يتصل بالمؤلف.
- زمن القراءة ١٩٩٥... يتصل بالقارئ^(٥٤).

فكيف تتفاعل هذه الأزمنة الثلاثة فيما بينها وتؤثر على النص نفسه، إن أكثر الأزمنة تأثيرا هنا هو زمن القارئ، فهو الذى ينشط التفاعلات الأخرى، ويحدد طبيعة المنتج عنها، يليه فى التأثير زمن الكتابة، وهما معا يؤثران فى زمن القصة بشكل حيوى، ومجال التأثير الكبير هو القيم التى أراد المؤلف بثها من خلال النص، وهى قيم ارتبطت بالزمن وعبرت عنه، وقد أراد أن يبرز خسارة الحلم الاشتراكي، وهذا واضح منذ غلاف القصة حين وضع عليه أبياتا لمحمود درويش:

«خسرت حلما جميلا/ خسرت لسع الزنايق/ وكان ليلى طويلا/ على سياج الحداثق/ وما خسرت السبيل...».

وكذلك صورة حنظلة لرسام الكاريكاتير الفلسطينى المبدع ناجى العلى، بكل ما ترمز إليه، وحاول أيضا إبراز الكيفية التى تجلّى بها فقدان الأنظمة العربية استقلال قرارها وتبعيتها للغرب الذين هم ليسوا أصدقاء للعرب فى التحليل النهائى لفكر المؤلف. هذه القيم التى لم يشأ المؤلف إخفاءها فى ثنايا العمل - بل ظهرت أحيانا على نحو مباشر - تقف أولا فى مواجهة القيم التى يعتنقها القارئ، فقد يقبلها قارئ قبولا حسنا إذا مثلت فكرة أو عبرت عن بعض جوانبه، وهو ما يفسر الاستحسان الكبير الذى قوبلت به فى أوساط اليسار المصرى، حتى إنها وصفت بالرواية «الكاملة الأوصاف»^(٥٥). وقد ترفض تماما إذا تعارض مجال القيم بين الرواية والقارئ وقد يقف منها آخر موقف اللامبالاة.

السارد أحداثا كثيرة وقعت قبل ذلك؟ هل يصنف على أنه تلخيص؟ إنه من هذه الزاوية يحتوى على زمنين: الأول زمن داخلى للأحداث المتذكّرة، وقد يمتد أياما أو سنوات، والثانى زمن خارجى للحظة التذكّر نفسها ومداها داخل العمل الروائى فإذا نظر إلى محتوى المونولوج فهو تلخيص، وإذا نظر إلى إطاره الزمنى فهو وقفة أو مشهد تبعاً لتحديدات السارد الزمنية حول المونولوج نفسه.

ثالثا: الوقفة.

ثم عدنا نلزم الصمت، راحت تدخن، وتجميل عينيها بين مولر وإبراهيم المنهمكين فى الحوار ولاحظت أن التعبير انذى بدا فى وجهها فى آخر ذلك المؤتمر الصحفى مع ألفريد وإيمانيز مازال باقيا فى عينيها الواسعتين، كانت حدقتها الزرقاوان تتحركان بسرعة، وجفناها يختلجان باستمرار وهى تحاول أن تغلب على هذا بالاستغراق فى التدخين، وببسمه ثانية على شفيتها. واكتشفت وأنا أنظر إليها عن قرب لأول مرة أن ملامحها كبيرة إلى حد ما، كان أنفها طويلا وبارزا وفمها واسعا قليلا، ولكن كل شيء فى وجهها يبدو مع ذلك متناسقا وجميلا بجهتها العريضة وشعرها الذهبى اللامع الكثيف الذى كان مفروقا فى منتصفه، وقد صنعت منه ضفيرة طويلة تلتف فى دائرة مستوية خلف رأسها، ويسر تحتها عنقها الأبيض العالى، واكتشفت وأنا أطلع إليها أن ابتسامتها لم تكن مفتعلة مع ذلك، بل إن وجهها باسم بطبيعته، وحاولت أن أعرف من أين يأتى هذا الإحساس، ولكن لم أستطع أن أحدد^(٥٦).

مثل هذا الوصف نادر فى الرواية، ولم يتكرر بعد ذلك فى عرض السارد لبقية الشخصيات. لاشك أن لبريجيت فى هذا المقام خصوصية، فهى التى بدأ الرواية بإعلان حبه لها، ثم عاد عن طريق ذاكرته إلى حكاية القصة منذ البداية، وهى التى ستحتل مع السارد أكبر مساحة فى الحكى. من ناحية أخرى، فمن البدهى أن إدراك السارد لجمال لبريجيت قد

انتسمى في كل هذا إلى مرحلة ما قبل الرواية الجديدة «والكتابة عبر النوعية»، وغير ذلك من الأشكال المرتبطة بالمغامرات الأدبية الجديدة. وقد استطاع بهاء طاهر تطوير أساليب السرد التقليدي في بناء روايته في هذا الشكل المحكم الذي عرض البحث لجوانب منه. وبقدرته وسيطرته على هذه الأساليب، استطاع بهاء طاهر في «الحب في المنفى»، مثلما استطاع في رواياته الأخرى وقصصه القصيرة، أن يكون صوتاً مميزاً بين الروائيين العرب.

إن التفاعل في مجال القيم بين القارئ والنص يؤثر أيضاً على جوانب النص الجمالية، ونتيجة هذا التفاعل هي التي تحدد الكيفية التي يتلقى بها القارئ بقية الجوانب وشرح ذلك له مجاله الواسع في نظرية التلقى.

لم يلجأ بهاء طاهر، إذن، في «الحب في المنفى» إلى تقنيات الرواية الجديدة سواء في تفتيت الزمن أو في أسلوب السرد والعرض، أو البناء الوظائفى للمبنى الحكائى، بل

الهوامش:

(١٦) رولان بارت: موت المؤلف «نقد وحقيقة» ترجمة: منذر عياشي، دار الأرض للنشر والخدمات الإعلامية، الرياض - السعودية، طبعة أولى:

١٤١٣هـ، ص ١٢.

(١٧) المرجع السابق: ص ١٤.

(١٨) المرجع نفسه: ص ١٦.

(١٩) هذا جانب من الجوانب، ولا شك أن ما قدمته النبوية من إسهامات، وفلسفتها في النظر إلى الإبداع تجعل دور المؤلف مقحماً على العمل.

(٢٠) فولفجانج كايزير: «من يحكى الرواية» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. ص: ١١٣.

(٢١) تزيبتان تودوروف: مقولات السرد الأدبي من كتاب «طرائق تحليل السرد الأدبي»، ص: ٦٤.

(٢٢) المرجع السابق: ص ٦٥.

(٢٣) المرجع نفسه: ص ٤٨.

(٢٤) المرجع نفسه: ص ٤٨.

(٢٥) المرجع نفسه: ص ٤٩.

(٢٦) محمد مصطفى بدوى: كولردج دار المعارف. سلسلة نوايغ الفكر الغربى - القاهرة ١٩٥٨. يقول كولردج: «إننى أعتبر الخيال إذن إما

أولياً أو ثانوياً، فالخيال الأول هو فى رأى القوة الحيوية أو الأولية التى تجعل الإدراك الإنسانى ممكناً، وهو تكرر فى العقل المتناهى لعملية

الخلق الخالدة فى الأنا المطلق، أما الخيال الثانوى، فهو فى عرعى صدى للخيال الأول، غير أنه يوجد مع الإرادة الواعية، وهو شبه الخيال الأولى

فى نوع الوظيفة التى يؤدها، ولكنه يختلف عنه فى الدرجة وفى طريقة نشاطه، إنه يذيق ويلاشى ويحطم لكى يخلق من جديد، وحينما لا

تتسنى له هذه العملية فإنه على الأقل يسعى إلى إيجاد الوحدة، وإلى تحويل الواقع إلى أمثال، إنه فى جوهره حيوى، بينما الموضوعات التى

يعمل بها (باعتبارها موضوعات) فى جوهرها ثابتة لأحياة فيها، ص ١٥٦ - ١٥٧.

(٢٧) فلا ديمير بروب: مورفولوجيا الحكاية الخرافية/ ترجمة وتقديم: أبو بكر أحمد باقادر، أحمد عبد الرحيم نصر. - كتاب النادى الأدبى الثقافى

بجدة ٥٦، طبعة أولى: ١٤٠٩هـ/ ١٩٨٩م، ص ٧٦.

(١) ليست هذه إشارة إلى حركة النقد الجديد فى فرنسا التى تزعمها رولان بارت.

(٢) هذه المفزات النوعية التى حققها النقد لم تأت من خلال استقراء للرواية العربية، بل عن طريق الترجمة خاصة عن الفرنسية.

(٣) لعل إدوار الخراط هو النموذج البارز لهذه القضية.

(٤) نشرتها دار الهلال فى العدد ٥٥٩ من سلسلة روايات الهلال، يوليو ١٩٩٥.

(٥) هذه المفاهيم عرض لها كمال أبو ديب فى كتابه فى الشعرية الذى كان يوضح من خلاله أن يقدم بناءً نقدياً متكاملًا لهذا المصطلح، لكن تركيز شواهد فى الشعر حصر مفاهيمه النقدية، وربما لو تعامل مع النصوص

الروائية بمثل هذا التركيز الذى تعامل به مع نصوص أدونيس لاكتشف أن النص الروائى يقدم جمالياته من خلال تقنيات تختلف فى بعض أنحائها

عن تقنيات الشعر، وهذا يؤدى إلى اتساع مفهوم الشعرية.

(٦) فولفجانج كايزير: «من يحكى الرواية» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي. منشورات اتحاد كتاب المغرب. الطبعة الأولى. الرباط ١٩٩٢، ص ١١٢.

(٧) صلاح فضل، شغرات النص، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع القاهرة - باريس طبعة أولى ١٩٩٠، ص: ١٤٧ وما بعدها.

(٨) تزيبتان تودوروف: «مقولات السرد الأدبي»، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص ٥٨.

(٩) بهاء طاهر: «الحب فى المنفى»، ص ٥.

(١٠) المصدر السابق: ص ٢٦.

(١١) المصدر نفسه: ص ٥٧.

(١٢) نفسه: ص ٤٨ - ٤٩.

(١٣) تزيبتان تودوروف: نقد النقد، ترجمة سامى سويدان، منشورات مركز الإنماء القومى، بيروت طبعة أولى: ١٩٨٦، ص ٧٧.

(١٤) المرجع السابق: ص ٧٨.

(١٥) المرجع السابق: ص ٨٢.

- (٢٨) رولان بارت: «التحليل النبوي للسرد من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي»، ص: ١٤.
- (٢٩) المرجع السابق: ص: ١٤.
- (٣٠) نقلاً عن مقال «التحليل النبوي للسرد» المرجع السابق من ص: ١٤ إلى ص: ١٩.
- (٣١) بهاء طاهر: الحب في المنفى، ص: ١١.
- (٣٢) المرجع السابق: ص: ١١ - ١٢.
- (٣٣) عرض البحث لحاتب من هذا الموضوع قبل ذلك.
- (٣٤) راجع في هذا الموضوع المعقد، وفي تفصيل الحواس الإحدى عشرة كتاب مدخل علم النفس، تأليف: لندال. دافيدوف. ترجمة: سيد الطراب. د. محمود عمر، دار ماكجروهيل للنشر، ودار المريخ، المملكة العربية السعودية، الرياض: ١٩٨٠م. ص: ٢٤٥ وما بعدها.
- (٣٥) انظر على سبيل المثال المقطع الأول من رواية الصخب والعنف لويله فوكسر الذي رواه بنحي المعتوه. ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا. المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت، طبعة ثالثة: ١٩٨٣م كذلك فيلم «هيرست جامب» الذي عرض عام ١٩٩٥.
- (٣٦) انقطع الآتي بمسرح شكل عميق عن تأثير الحالة النفسية على سارد وباعيات الإسكندرية، وكيف رأى المدينة من خلال هذه الحالة «شوارع تسرع عائدة من أحواض السفن، وبيوتها المهلهلة النحرة مائلة على جنبها، يتنفس بعضها في فم البعض الآخر، وشرفات مقفلة الأبواب تفتح - مفران، ونساء هزمت امتلاءً شعرهن بدماء النق، وحيضان مقشورة تحنى سكرى إلى الشرق وإلى الغرب منحرفة عن مركز جاذبيتها الحقيقي، شريط الدبد الأسود الذي يلمع نفسه بشقاء الأطفال وعميوهم يساح رصة من الدباب القسيفى فى كل مكان...» وباعيات الإسكندرية. جوستين - لورانس داريل، منشورات دار الطليعة للطباعة والنشر. ترجمة: سلمى انحضراء الجبوسى، الطبعة الأولى ١٩٦١، ص: ٢٩.
- (٣٧) نثرى أحداث الرواية فى مزرعة موز فى أفريقيا، ويستغرق السارد معظم صفحات الرواية فى وصف الأشياء والأحداث فى مظهرها الخارجى اغنايد دون أن يلتص هذا الوصف بأى تأثير نفسى.

- راجع: روب جريه «هجرة» ترجمة: سمير عزت نصار. دار النشر للنشر والتوزيع عمان - الأردن، الطبعة الأولى ١٩٨٨، وانظر مثلاً ص: ٢٣ التى تقدم نموذجاً للسارد فى هذه الرواية.
- (٣٨) فى الفصل الأول يتحدث السارد عن أحد أبطال الرواية الذين تعاونوا مع الأمريكين.
- انظر ص: ٤٧. رواية «مدن الملح» عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية لدراسات والنشر - بيروت لبنان، الطبعة الثانية ١٩٨٥م.
- (٣٩) مثلاً: عصفور من الشرق: توفيق الحكيم / قنديل أم هاشم: يحيى حقى / موسم الهجرة إلى الشمال: الطيب صالح.
- (٤٠) آلان روب جريه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر بدون تاريخ، ص: ١٣٤.
- (٤١) نظرية المنهج الشكلى: الشكلايون الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الشركة المغربية للنشر، مؤسسة الأبحاث العربية ١٩٨٢، ص: ١٨.
- (٤٢) سعيد بقضين: تحليل الخطاب الروائى، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء المغرب، ١٩٨٩، ص: ٧٠.
- (٤٣) نظرية المنهج الشكلى: ص: ١٩٢.
- (٤٤) نحو رواية جديدة: ص: ١٣٥.
- (٤٥) المرجع السابق: ص: ١٣٦.
- (٤٦) ميشيل بوتور: بحوث فى الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنصونيس منشورات عويدات، بيروت ١٩٧١، ص: ١٠٢.
- (٤٧) زميتان تودروف: «مقولات السرد الأدبي» من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، ص: ٥٥.
- (٤٨) تحليل الخطاب الروائى، ص: ٧٧.
- (٤٩) المرجع السابق: ص: ٧٠.
- (٥٠) بهاء طاهر: الحب فى المنفى، ص: ١٠٣ وما بعدها.
- (٥١) المرجع السابق ص: ٤٦ - ٤٧.
- (٥٢) المرجع نفسه، ص: ١٩٤.
- (٥٣) المرجع نفسه: ص: ٤٤ - ٤٥.
- (٥٤) تاريخ نشر الرواية.
- (٥٥) كان هذا عنوان مقال على الراعى فى جريدة «الأهرام» فى شهر أغسطس عن الرواية.



شخصيات غربية

فى روايات عربية

صلاح صالح*

و(اللاز) المطاهر وطار و(مسك الغزال) لحنان الشيخ. وتنفرّد (السفينة) لجبرا إبراهيم جبرا، بعزل مكان اللقاء بين الشخصيات العربية والغربية عن أوروبا والوطن العربى، وجميع البلدان الأخرى، وتقيمه على سفينة فى البحر المتوسط، الذى يتكل مجالاً مكانياً مزدوجاً، وربما زمانياً مزدوجاً، للفصل واللقاء بين أوروبا والعرب. وكأنّ (السفينة) رغم واقعيتها الحاملة إمكان التحقيق، فى الحياة والتخييل الروائى، انعدام للمكان أو مكان مطلق، مزدحم بالرموز والدلالات.

ولابد من الإشارة، فى هذا السياق، إلى وجود روايات عربية كثيرة، يحضر فيها الغربيون بأعداد كبيرة ومتنوعة، كـ (نجمة أغسطس) المزدحمة بمجموعات العمل الروسية والسويدية، أو المجموعات الكبيرة من جنود المستعمرين، فى الروايات التى تعرضت لمواضيع المجابهة معهم، وهذا ما لن يستدعى الوقوف والدراسة، لأن البحث معنى بالغربى، من

العلاقة بين الشرق والغرب، بين العرب وأوروبا، استأثرت باغتاور الفاعلة لعدد كبير من الروايات العربية، منذ بدء عهد العرب بالرواية^(١)، ضمن شكلها الحالى، وليس عبر أشكال السرد القصصى ونوياتها المعروفة فى الكتب التراثية كقصص القرآن، والقصص فى كتب السير والتراجم والأدب والأخبار^(٢)، وحتى أيامنا المشرفة على نهايات القرن العشرين.

لقد توزعت الشخصيات الغربية فى الروايات العربية، على اختلاف تواريخ صدورّها، بين مكانين رئيسيين: الأول: أوروبا فى الروايات التى دارت أحداثها فى بلدان أوروبية (عصفير من الشرق) لتوفيق الحكيم، (الحى اللاتينى) لسهيل إدريس، (وموسم الهجرة إلى الشمال) للطيب صالح، (قصة حب مجوسية) لعبد الرحمن منيف. والثانى: البلدان العربية أو الشرقية (سباق المسافات الطويلة) لعبد الرحمن منيف،

حيث هو شخصية روائية، لها فعلها الخاص وديناميتها الخاصة في صنع النسيج الروائي.

إن كثرة الروايات العربية المكتظة بمثل هذه الشخصيات، تجعل استقصاءها أمراً صعباً وعديم الفائدة، فالاستقصاء يقع خارج الحدود التي يستهدفها البحث، لانتساب الاستقصاء إلى حقول الفهرسة والإحصاء والتصانيف المعجمية، مع تأكيد عدم وجود ضير في أن تستفيد البحوث مما لدى هذه الحقول من وسائل الاستقصاء المعرفية، المكتسبة أحياناً ببعض الإحياءات ذات الدلالة الخاصة كالإحصاء، ولكن ابتغاءها الحصري يثقل البحث بما لا ينيه، وبما لا يعطيه عمقا حاصاً أو دلالة خاصة، لذلك، سأختار بعض الروايات لتحدث عن بعض شخصياتها الغربية، انطلاقاً من جملة أسس، محكومة مسبقاً بحدود اطلاعي أولاً، وبذاقتي الفردية، التي تنسب إلى هذه الروايات ولشخصياتها، ما تنسب إليهم من قيم فنية وفكرية، ثانياً، دون أن يعنى وجود الدائقة الفردية وتدخلها في الاختيار تغييراً للعناصر الموضوعية المستعمية بالنطق المدرسي والنقد، فالذاقة الشخصية بحد ذاتها مركب موضوعي، لا ينشأ، وربما يستحيل أن ينشأ، خارج الأصر المدرسية ومعايير النقد. والأسس هي:

١- مراعاة الجودة في تناول. لقد تناول الباحثون العرب والنقاد مسألة العلاقة مع الغرب في الرواية العربية بكثير من الاهتمام والاحتراف الخاص، لما لهذه العلاقة من أوجه في تشكيل المنطقة العربية «سياسياً واقتصادياً وعسكرياً واجتماعياً وحضارياً»^(٣). لذلك، سأحاول الابتعاد عما تناولته الأبحاث الأخرى باستفاضة وتفصيل، مع الإشارة إلى قابلية الموضوعات والشخصيات التي تم بحثها واستعراضها إلى مزيد من البحث والتفصيل. ليس لأن الدراسات كانت قاصرة ومحدودة، بل لأن العمل الفني الجيد قابل لقراءات متعددة.

٢- تمتع النماذج بالسوية الفنية العالية. فالرواية غير الجيدة فنياً لا تستطيع أن تطرح أفكاراً ذات شأن، ولا تستطيع أيضاً أن تقدم شخصيات لها عمقها الخاص وغناها الخاص، وقابليتها بالتالي للبحث والتحليل، واستقراء الملامح ومحاولة

تعميمها على المساحة التي تشملها حرارة النموذج؛ فالعمل الفني الذي يعجز عن تحقيق الفنية المقنعة، يعجز بالضرورة عن تقديم الأفكار المقنعة، لأن مخاطبة الوعي بواسطة الفن أيسر من مخاطبته عبر الفكرة المجردة.

٣- توزع النماذج على عدد من البلدان العربية، لتجنب الخصوصية الإقليمية التي قد تتحكم في سيرورة هذه الرواية أو تلك.

٤- صدورها في العقود الأخيرة من هذا القرن، وهذا ما يعنى تناولها أهمية تنتسب إلى مجرد الجودة في تناول.

ما الذي تضيئه دراسة الشخصية؟

في دراسة الشخصية، يحسن التفريق بين دراستها من وجهة نظر الفلسفة وعلم النفس، ودراستها من وجهة نظر الفن، ولا نستطيع، لضيق المجال، أن نقف لدى الشخصية خارج المنظور الفني، بالرغم من كثرة التواشجات بين الفن والفلسفة.

الشخصية قبل كل شيء مقولة من مقولات القيمة، وهي تحقيق لغاية وجودية، أما الفرد فلا يفترض بالضرورة مثل هذه الغاية. وهي أيضاً رمز على التكامل الإنساني والقيم الدائمة، وهي شاملة إذ تستوعب الروح والنفس والجسم جميعاً^(٤).

إن نزع الصفة الفردية عن مفهوم الشخصية أهم ما يعطى دراسة الشخصية «فلسفياً وفنياً» قيمتها، فالشخصية إضافة إلى مظهره، مركب إنساني مجتمعي، يحكمه اتساق - ليس متجانساً بالضرورة - عضوي وبني وثقافي شامل، فتتضوى تحت العضوى الملامح الشكلية والنفسية والبنية الجسدية والجنس، وتتضوى تحت البنيي مجمل العناصر الجغرافية والتاريخية والانتماء القومي والعرقى وما إلى ذلك، ويشمل «الثقافي» كل البنى التي ينطبق عليها مفهوم «ما فوق العضوى» في السلسلة التصاعدية التي استخدمها سبنسر شكلاً من أشكال تلخيص الوجود وتفسيره: «اللاعضوى، العضوى، ما فوق العضوى»^(٥)، وبتعبير آخر: يشكل

«الثقافي» كامل كتلة القيم والمعارف والعادات والتقاليد والأعراف التي تطبع الشخصية بمقادير مختلفة.

الفرد عموماً ينزع خلال تجربة التشقيف إلى تبنى الشخصية النموذجية التي ترسمها بعبته أو جماعته، ولذلك يمكننا تحليل الشخصية المتحققة في الواقع الموضوعي من الإشراف على مقدار كبير من العناصر الاجتماعية والبيئية التي ينتمي إليها الفرد - الشخصية موضوع التحليل، ويمكننا أيضاً من الوقوف على مقادير كبيرة من عناصر العقلية الجماعية السائدة، وعلى ما يدعى «نفسية الجماهير». فكيف إذا تم تجاوز الشخصية في الواقع الموضوعي إلى الشخصية في الفن؟ إن أي فنان سواء كان روائياً أو غير روائي، ومهما كان شأنه التقني والمعرفي، يحاول أثناء رسم شخصيته أن يحشد عبرها أكبر كمية ممكنة من القيم والعناصر والملاح النفسية والسلوكية التي يراها متحدرة إلى الفرد من المجتمع، لتصبح الشخصية بالتالي نافذة يمكن الإطلاع منها على مساحات واسعة من الواقع الحياتي، ويمكن أن تكون أيضاً مسبراً يساعدنا في تعرف التراكب الرأسي لحمل القضايا الأخرى التي يضيق عنها المسح الأفقي.

وحتى في الأحوال التي يتعمد فيها الفنان - الروائي خصوصاً - أن يسرف في تقديم ملاح شديدة الخصوصية والفردية عبر شخصيته، فإن هذه الشخصية أيضاً تتمتع بصلاحيّة استخدامها لرصد ماحولها، لأن من غير الممكن - فنياً وواقعياً - وحتى في حالة الافتراض النظري، أن تتقدم مقسوة ومعزولة عما حولها، لأن مقادير كبيرة من «ثقافية» الفنان وخبراته الحياتية العامة وتقنيته الخاصة، ومقادير كبيرة أيضاً من «لاوعيه» تنتمي إلى عناصر مجتمعية وثقافية عامة تشاركه في امتلاكها ومعايشتها أعداد أخرى - لا محدودة - خضع تكوينها النفسي والحياتي والثقافي لمؤثرات مماثلة.

ومن جانب آخر، نجد أن الفنان لا يستطيع تقديمها معزولة ومتمايزة، ما لم يشر إلى نقاط تمايزها، فلا يمكن تقديم التمايز خارج الإطار الذي يتمايز عنه، والا فقد سبب اعتباره متمائزاً. إن الخاص صالح للدلالة على العام بوسائل محتلفة.

الشخصية على هذا الأساس تتجاوز الفرد وتتضمنه في وقت واحد. إنها «التحقق الذي يتم داخل الفرد لفكرته»^(٦)، ومن الطبيعي أن تشكل الفكرة - الفردية أو العامة - من عدد كبير من الأفكار الجزئية التي تتقاسمها الجماعة التي ينتمي إليها الفرد، بأنصبة متفاوتة. إننا حين نتحدث عن الشخصية، فمن المهم أن :

ندركها على أنها كل وليست جزءاً، بل ولا يمكن أن تكون جزءاً في لحظة من اللحظات، وهي لا يمكن أن تكون جزءاً بالنسبة للمجتمع، أو بالنسبة لأي كل عام، إنها تمثل أعلى مكان في سلم القيم، غير أن قيمتها العليا تفترض مضمونا كافياً يتجاوزها^(٧).

وفيما يتعلق بخصوصية الرواية، فإن الشخصية فيها، تشكل بؤرة مركزية، لا يمكن تجاوزها أو تجاوز مركزيتها؛ فالرواية من أكثر الأجناس الأدبية ارتباطاً بالشخصية، لا يعادلها في ذلك سوى المسرحية التي سبقت الرواية في الظهور بقرون عدة، وبقيت حتى بدايات الفن الروائي في اكتساب النضج والانتشار، تستأثر بتقديم الشخصيات، وبقيت تنوع وتجدد في أساليب تقديمها إلى أن أصبح إتقان رسم الشخصية معياراً رئيساً، إن لم يكن وحيداً، لقياس جودة المسرحية وعملا في نجاحها وانتشارها، ولا أدل على ذلك من التذكير بشخصيات شكسبير العظيمة في مسرحياته العظيمة مثل (هاملت) و(مكبث) و(عطيل). ولكن المرونة الكبيرة للرواية من حيث هي جنس أدبي، والحرية التي يمتلكها الروائي في تشكيل عوالمه ورسم شخصياته، جعلتا «الشخصية الأدبية» أكثر اقتراناً بالرواية من المسرحية، فالرواية جنس أدبي يلتهم كل ما يقدم إليه^(٨)، وهذا ما يتيح للروائي بذل كل ما يريد من جهود، واستثمار كل ما يشاء من وسائل ثقافية وتقنية، تمكنه من بعض التفوق في رسم شخصيته، بينما تضيق الشخصية المسرحية غالباً ضمن زحمة عناصر الفرجة التي تزحم العمل المسرحي. ولذلك، امتلأت الثقافة الإنسانية بشخصيات روائية عظيمة، يمكن أن يكون كل منها تكثيفاً وتقديماً محسوساً، واختزالاً لعدد كبير من الأفكار والمفاهيم والقيم والمواقف

وغير ذلك، مثل راسكولنيكوف في (الجريمة والعقاب)، وديمترى وإيفان وإليوشا في (الإخوة كارامازوف) وأنا كارنينا وناتاشا روستوف وبيزوخوف في (الحرب والسلام)، وأبلوموف في الرواية التي تحمل الاسم نفسه، و(الأب جوريو) لبلزاك، و«إيمانيوفا» لفلوير، وغيرهم وغيرهم.

وباختصار، فإن دراسة الشخصية الروائية من أهم الوسائط الرامية إلى إضاءة العالم الذي تناوله الرواية عبر مستويين:

الأول: فني جمالي، حيث يدخل رسم الشخصية في صلب ما يعطى الرواية قيمتها الفكرية والجمالية. وبلغ من عناية الروائيين بالشخصية الروائية أنها اعتمدت أساساً لتصنيف بعض الأنماط الروائية، فعرف الاصطلاح الأدبي «رواية الشخصيات» التي كرس فيها الروائيون كل براعتهم وخبراتهم المعرفية لتقديم شخصيات تمتلك قابلية الحلود والانضمام إلى ما يشكل ثقافة الإنسان. لقد كان الروائيون فيما ترى فرجينيا وولف «يشعرون أن في الشخصية دائماً شيئاً شيقاً»^(٩)، وفي هذا الإطار، يوحد هنري جيمس بين الشخصية والأحداث التي لاتصير الرواية رواية دونها، «فما الشخصية سوى تمثيل للأحداث، وما الحدث سوى تمثيل للشخصية»^(١٠).

وتذهب فرجينيا وولف إلى أبعد من ذلك إذ تعتقد أن: جميع الروايات تعالج الشخصية. وأن الشكل الروائي - هذا الشكل الأخرق - كثير الكلام، غير الدرامي، الشرى المرن الحي إلى هذا الحد - قد خلق من أجل التعبير عن الشخصية، وليس للتبشير بالعقائد أو التغني بأمجاد الإمبراطورية البريطانية^(١١).

والثاني: فكري معرفي، وقد تقدمت الإشارة إليه عبر انتفاء الفردية عن مفهوم الشخصية، واعتبارها نافذة للإطلالة على البنى التجاورية في القطاع الاجتماعي الإنساني الذي تشمل الإطلالة، ومسبها يمكننا من تعرف التراكم الرأسي في القطاع نفسه.

الروايات العربية التي تتناول شخصيات غربية، نقول هذه الشخصيات نظرنا إلى نظرة الغرب إلينا بشكل رئيسي، وليس

النظرة الغربية إلى الشرق بشكل موضوعي، فذلك ما يحاوله الغربيون الذين يمكن أن يتناولوا الشرق العربي في أعمالهم (رباعية الإسكندرية) لداريل، (الغريب) لكامو، (جنة على نهر العاصي) لموريس باريس، على سبيل المثال. كما أن الروايات العربية تتضمن شيئاً كبيراً من الموضوعية في معانية نظرنا إلى الغرب، ويجب أن نثبت لها محاولاتها الجادة في توخي الموضوعية، ومقاربة الحقائق التاريخية، والامتناع عن مخالفة الواقع الموضوعي وعدم تحميله ما لا يحتمل، ولجوء بعضها إلى استثمار الوثائق - مثل (سباق المسافات الطويلة) - أثناء تناول هذا الموضوع، خاصة أن بعض كتاب الروايات يمتلكون ثقافة مميزة في العمق والشمول، في الجانب السياسي خصوصاً، على خلاف ما وجدناه لدى معظم الروايات الصادرة في النصف الأول من القرن، مثل (عصفور من الشرق) التي حاولت تقديم ما تمنى أن تكون عليه نظرة الغرب إلينا، بدلاً من محاولة الاقترب الموضوعي من هذه النظرة.

وبسبب ضخامة المادة، وتوخينا لتجنب التكرار، سأحاول الإشارة إلى الشخصيات الغربية بإيجاز، مكتفياً بتحليل شخصية «بيتر ماكدونالد» في (سباق المسافات الطويلة) لجملة اعتبارات تلتخص في أهمية ما تناوله الرواية في المرحلة التاريخية والمكان، وفي ملامحها الفنية المميزة، وفي تشعب القضايا السياسية والفكرية والحضارية التي تناولها الرواية بغزارة وعمق.

أ - سوزان في (مسك الغزال)^(١٢)

أهم ما في (مسك الغزال) التي كتبتها حنان الشيخ، أنها تتناول العالم من خلال أربع شخصيات نسائية (سها ونور وسوزان وتمر)، تنقسم الأحداث وعناوين الفصول، وقد أدى رسم هذه الشخصيات النسائية بيد «امرأة» إلى إعطائها مقادير إضافية من الصدق الفني، والحرارة الخاصة التي يمكن أن تنشأ عن المشاركة في الانتماء إلى «الجنس الأنثوي»، مع الإشارة إلى وجود شخصيات نسائية في الأدب العالمي، طافحة بما سميت «صدقا فنيا وحرارة» كإيمانيوفا وأنا كارنينا، أبدعها كتاب ذكور.

شديد الوله، محمومًا بالرغبة فيها، إلى درجة أنه لم يستطع انتظارها لفراغها من إعداد القهوة، فاضطرا إلى ممارسة اللعبة الجنسية واقفين في المطبخ^(١٣).

ما يمنع العلاقة بين سوزان ومعاذ من اعتبارها علاقة حب، أمران: الأول: أنها رأت في معاذ فحولة خاما فائضة عن حدودها المألوفة في محيطها الغربي، ومن «العملى» والمفيد له ولها، استغلالها وامتناس غزرتها الفائضة عن حاجة زوجها الشرعية «بنت البلد»، كأن امتصاص فائض الفحولة عنوان مبطن، أو تصوير بلاغى مضمر أيضا، لامتناس الفائض البترولى العربى الزائد عن حاجة البلد. والثاني: طموحها الفردى لتكوين ثروة خاصة بها لا يشاركها فيها حتى زوجها، فقد أغرقها معاذ بالهدايا، لكنها فى محصلتها النهائية كانت دون تصوراتها المستثارة بأحلام قادمة من (ألف ليلة وليلة).

فى آخر المطاف، يصاب معاذ بالزهرى، نتيجة شرهه اجنسى، واختياره الجهة الخاصة «سيريلانكا - الشرق» لاستثمار فائضه الذكورى، فلقد ذهب إلى أوروبا بصحبة سوزان، وهناك عاشر مومسات كثيرات، لكن أية منهن لم تنقل إليه أمراضا. لقد انتقل المرض إلى البلد «المختلف» من بلد آخر «متخلف» أو أكثر تخلفا، كأن من مقاصد الرواية أن نقول: الغربيون ينجون خيرات البلد ويمتنسونها إلى آخر قطرة، لكنهم لا يدمرونها أو يجهزون عليها، إنهم يقدمون السبب والعللة المخرضة، ويتركون سواهم ينجز فعل التدمير، مثلما فعلت سوزان بالاشتراك مع «المشعوذة، بنت البلد» وبلاشتراك مع سذاجة الزوجة، وبلاشتراك مع تكوين معاذ الفردى والاجتماعى، لتشكيل أتونه الذكورى، وعندما جرب استثمار «فائضه» بمعزل عن سوزان، «الغريبة عموما» والأمريكية خصوصا، أصابه العجز والمرض والانهار.

ب - الضابط الفرنسى فى (اللاز)^(١٤)

تنضم (اللاز) الطاهر وطار إلى الروايات التى تنزع إلى هجاء الغرب بواسطة تأنيث^(١٥)، إذا تم عزل شذوذ الضابط الجنسى السلبى عن مدلولاته ومحايله الأخرى، فمما ينفى

«سوزان» فى الرواية هى الشخصية الثالثة فى ترتيب عناوين الفصول، والثانية فى استئثارها بالعدد الأكبر من الصفحات، وهى أمريكية قدمت مع زوجها العامل فى دولة بترولية عربية، ترمى الكاتبة من عدم تسميتها إلى اعتبارها نمطا لجميع الدول البترولية الأخرى. وتقيم سوزان علاقة وله جنسى «بمعاد العربى، المتزوج والموظف المهم، ويصل وله سوزان بمعاذ إلى درجة طلب الانفصال عن زوجها «الأمريكى» لتصير زوجة لمعاذ، حتى لو كانت زوجة ثانية، لكن معاذاً يصاب بمرض جنسى، انتقل إليه من «سيريلانكا»، ونقله إلى زوجه، ومنها إلى جنينها الذى صار طفلها الرضيع، فكان من الطبيعى بعد ذلك أن تقلع عن فكرة الزواج.

مما يمكن أن يؤخذ على الرواية، غرقها فى المسائل الجنسية، كأن بطلاتها الأربع لا شأن لهن خارج التفكير بنصفهن الأدنى، وربما كان ذلك الفرق متممدا تريده الكاتبة نائجا للكبث التاريخى والجو الحريمى المغلق وعزل المرأة عن ميادين العمل، بالنسبة إلى الخليجيات، لكن حتى الجنس تنتقل إلى سها «اللبنانية» وإلى سوزان «الأمريكية».

وبالنسبة إلى سوزان، استطاعت الكاتبة أن تقدمها كأنتى مطلقة، أكثر مما استطاعت تقديمها أثنى أمريكية، أو زوجة رجل أعمال أمريكى فى الخليج. وفى هذا الخصوص، يجب أن يسجل للكاتبة براعتها فى تقديم شخصية من لحم ودم، ترحمها الهموم الحياتية حتى الشخمة أحيانا، ولا تستطيع أن تخرج من أزمته الناشئة عن انزوائها فى منزلها، المنزوى فى مدينة منزوية فى دولة منزوية تحرم على النساء اختلاطهن بالرجال، إلا عبر إسرافها فى ممارسة الجنس مع معاذ، وسوزان «الأمريكية» تبدو فى الرواية مختلفة عن «الأوروبيات» اللواتى لا يستطعن إخفاء استعلائتهن على سواهن إلا فى حالات نادرة، فهى عملية «براجماتية» تحاول إتقان الاندماج فى محيطها الضارى، ويبلغ بها اندماجها حد الذهاب إلى إحدى اللواتى يمارسن السحر والشعوذة، من بنات البلد، فى سبيل استعادة معاذ الذى بدا منصرفا عنها، ولم يكن أمامها إلا الإيمان بفعالية «الوصفة السحرية»، فقد عاد إليها معاذ

فكرة الخيانة بالقذارة والشذوذ، فارتبط التحول الإيجابي للآز
بتحرره من سرير الضابط.

نقد كان الجنود الفرنسيون يغتصبون النساء الجزائريات،
باعتبارهن إمكاناً للاستغلال والنهب، وإذا احتاج أحدهم
للاغتصاب السلبي المعكوس كالضابط في (الآز)، فلا
تختلف جوهرية الصورة. وكذلك، لابد من الإشارة إلى أن
رسم شخصية الضابط بالشكل الذي رسمت فيه، اتهام
للحضارة الأوروبية في مرحلتها الاستعمارية بالتناقض المربع،
وافتناد هويتها الإنسانية، واعتبارها حضارة «مختلة» تدعى
الإنسانية المفرطة في النعومة، وتسبب لنفسها احتكار دعاوى
الحبة والسلام، وتخضير الشعوب المتخلفة، وترتكب بحق هذه
الشعوب أشنع أشكال الإبادة الجماعية الممنهجة، لتظل آخر
المصاف حضارة الغاية التي تبرر الوسيلة.

ج - كريستوفر كولومبس في (مناهة الأعراب في
ناطحات السراب) (١٨)

هذه الرواية المفعمة بما يسمونه «الكوميديا السوداء»
استطاعت تخطيط الأنماط السردية المألوفة في الرواية العربية
بنجح كبير واستطاعت أن تفعل ذلك في رسم الشخصيات.

إن مفهوم الشخصية التقليدي يتلاشى بمقدار ما
يرتكز على فكرة الاستقلال الجوهري، أي
الاستقلال عن نسج التشابه، فكل ما يتضمن
تلك الشخصية (الكنى والأسماء) قد وجدت،
عرضة للتغير وعرضة لتعاني تحولات غريبة (١٩).

فكريستوفر كولومبس أميركي فقط، هبط بالمظلة
لاستكشاف بحيرات السراب المجهولة التي كان اكتشافها وفقا
على الأقمار الصناعية الأمريكية، ويتفانى في أداء مهمته
لدرجة تعريض حياته للخطر، إذ يصعد المظلة ويفطس في
بحيرة السراب القريبة للتثبت من حقيقتها، معرضا لجمجمته
للتحطم. ويتتالي صنع المعجزات على يديه ويدي جماعته،
ابتداء من استغلال السراب في أغراض صناعية عجابية،
مغلفة بالسرية والكتمان، وانتهاء بعزل زعماء القبائل عن
قبائلهم وتخويلهم إلى أبطال خرافيين، يتناسلون كالألهة في
الحرافة وفي الواقع الموضوعي.

عن الضابط مطلقة شذوذه السالب، تحوله من أنثى في
السرير إلى جلال متوحش يلهذ بتعذيب ضحاياه أثناء
التحقيق مع الثوار وأثناء الانتقام من الفلاحين الجزائريين.
الكتاب لا ينفي الشذوذ وفقدان الذكورة عن الضابط، مقابل
حقنها فائضة في الآز، فالضابط يؤكد ما يماشى تخشعه
عندما يطلب من بعطوش أن يضاجع خالته (١٦) ليستمتع
بمرأى المضاجعة، ومضاجعة المحرمات تحديدا. لكن الضابط
يحصر تعامله الجنسي مع الجزائريين، فعندما يهرب الآز
يطلب من بعطوش أن يحل محله في السرير، مع أنه يستطيع
بجداد فرنسي يمارس الشذوذ معكوسا ليقوم بمهمة
الجزائريين. وهذا ما يشير إلى إمكان اعتبار العلاقة بين
الضابط والآز علاقة استغلالية امتصاصية فالضابط يسمى
شذوذه «مرضا» (١٧)، ويعتبر مهمة الآز في سريره علاجاً،
وسواء اعتبر الكاتب بلسان الضابط العلاقة الشاذة مرضاً
وعلاجاً، بالمفهوم المحدد للمرض والعلاج، أو امتد بصرى
العلاقة إلى مطلقاتها: الضابط إلى المستعمر الفرنسي، والآز
إلى مستعمر الجزائري، فإن العلاقة تظل في إطار الاستغلال
الامتصاصي، بكل بشاعته وقبحه، فلا يكتفى المستعمر بأخذ
كل شيء من البلد المنهوب، بل يريد - ويرى هذا من حقه -
أن يمثل لأكثر رغباته شذوذاً وابتعاداً عن أشكال الاستغلال
والاستلاب المعهودة في التاريخ الاستعماري.

مما يمكن أن يضاف، بخصوص شخصية الضابط
الفرنسي أيضاً، أن الكاتب، ربما عمد إلى تقديم مفهوم -
مستحدث جزائرياً - للرجولة التي تفرق عن الذكورة دون أن
تتضمنها بالضرورة، بل يمكن أن تناقضها، فالضابط رغم
تخشعه يقوم بما يراه واجبه على أكمل وجه، بل يقوم بأكثر
الأدوار تعارضاً مع أنوثته النامية: «التعذيب الوحشي للرجال
حتى الموت»، فالرجولة لا ترتبط بفرط الذكورة، إنها يجب أن
تتضمن كثيراً من العناصر التي يحملها الضابط، رغم بشاعة
الدور الذي يؤديه باتجاه الجزائريين كإتقان العمل، والتفاني
في أدائه دقيقاً وكاملاً، ودون أن تنعوقه الرغبات، إضافة إلى
إمكان اعتبار ترفله إلى «الحثالة الجزائرية» من خلال مخاطبة
الرغائب الدنيا، سبيلاً للخيانة، مع حرص الكاتب على دمج

تشكيل المادة الروائية ومحورية الحدث. وهذا ما أدى إلى جعل شخصية ماكدونالد أكثر قابلية للإحاطة الدراسية، فقد استطاع الكاتب لأسباب كثيرة يتعلق أبسطها بالفارق الحجمي بين الروائيتين أن يقبض على ماكدونالد بشكل أكثر ضبطاً وإتقاناً، ويستطيع القارئ والدارس أيضاً أن «يمسكها» بشكل أفضل.

هـ - نيكولا في (فساد الأمكنة)^(٢١)

لقد أحيطت شخصية نيكولا في هذه الرواية بإشارات كثيرة عكست براعة رسمها، وبراعة اختيارها، ونشرت عدداً من المناخات والتساؤلات والإجالات، وجدت في تعددية القراءة وتعددية الفهم ما أعطى الرواية والشخصية موقعا فريداً في خارطة الرواية العربية.

إن ما عهدناه لدى معظم الروائيين العرب، من إخضاع شخصياتهم الروائية لمقادير كبيرة من التمنيظ والتمثيل، يجعل الخروج عن هذه النسيئة موسوماً بعناصر إيجابية ولافتة، لأن ذلك يسهم في تقديم شخصية تنبض بالحياة، بدلا من التحنط في تابوت النمط، والتغلف بالشعارات والإيديولوجيا، ولأن ذلك يسهم في «نزع الألفة»^(٢٢) الذي يعتبره الشكلاينيون الروس وسما ومعطى جوهرها في الفن، فنيكولا شخصية أورورية، ليست مألوفة في الرواية العربية، وربما ليست مألوفة في الحياة أيضاً. وهذا لا يعني أن نقص ألفتها يؤدي إلى إغراقها في اللاواقعية والشطط الخيالي، لأن ما يحدث على الورق في (فساد الأمكنة)، قد يكون أكثر واقعية وقابلية للتحقق الموضوعي مما يحدث في الواقع الموضوعي ذاته. وإثبات واقعتها بالمعنى الفني الشائع لا الحصري، لا يسعى إلى إضفاء القيمة عليها، بل يتغنى بإثبات الفرق بين «نقص الألفة» من جانب والخيالي والسحري من جانب آخر.

وصبري موسى لم يكتف بجعل نيكولا يخرق رتبة النمط وفنور النموذج، بل جعله حالة قابلة للوقوف مقابل «النمط»، كأن الوقوف المقابل للنمط، نمط من نوع آخر مستحدث. وفي هذا المفصل الدقيق القائم بين النمط ونقيضه، بين النمط وتجاوزه، ينشأ تماثل ذهني بين فكرة النمط وتهشيمها، فيصبح التهشيم جزءاً من الفكرة المناقضة

وكريستوفر كولومبس كائن تجريدي بلا ملامح، واسمه يتغير باستمرار، فمرة يكون كريستوف، ومرة مستر كريستوفر، ومرة مستر كولومب، ومرة كريستوفر... إلخ. وهذه التغييرات الشكلية الطفيفة التي حرص الكاتب على تعمدتها بإتقان فني زاهر بالدلالة، تظل متمحورة حول الخيط الجوهرى الذى ينتظم هذا الكائن الأمريكى المجرد، الذى لا يغيب عنه انحدره من عائلة المستكشفين الأوروبيين الأوائل، الذين افتتحوا العصر الاستعماري على مصاربعه كلها، رغم كل ماقدموه لحضارتهم، وللحضارة الإنسانية أيضاً، من اكتشافات وإنجازات على صعد مختلفة.

لاختل هذه الشخصية مساحة كبيرة من الرواية، وقد حرص الكاتب - كما سبقت الإشارة - على تجريدها، حتى من ديمومة اسمها، وهذا يشي بحرصه على تمطيها وإخراجها من فرديتها وحياتها الإنسانية، وجعلها اختزالاً وتكثيفاً لملايين الغازين والمستعمرين القادمين تحت راية الاستكشاف العلمى وتحضير مناطق التحلف.

د. هاملتون في (مدن الملح)^(٢٣)

يمكن اعتبار هاملتون في خماسية عبد الرحمن منيف المشهورة تطويراً وامتداداً «أكثر عقلنة، وأكثر تنوعاً وغنى» لشخصية بيتر ماكدونالد في (سباق المسافات الطويلة)، فهما إنجليزيان يقومان بمهمتهما في بلد نفطى، وهما يملكان لتنفيذ المهمتين إمكانات كبيرة وصلاحيات كبيرة، رغم انتسابهما إلى مرحلتين تاريخيتين مختلفتين، وسيرورة الأحداث الروائية ضمن بلدين شرقيين مختلفين.

لكن ما يمنع التفصيل في الحديث عن شخصية هاملتون في (مدن الملح)، بدلا من ماكدونالد في (سباق المسافات الطويلة) أمران: الأول: ضخامة المادة الروائية في (مدن الملح) وبالتالي احتياج ملاحقة الشخصية واستقصاء ملامحها إلى عدد كبير من الصفحات. والثاني: استئثار ماكدونالد بمحورية الأحداث في (سباق المسافات الطويلة) مقابل وجود هاملتون في (مدن الملح) مرافقا بعدد كبير من الشخصيات التى تتفوق عليه في براعة رسمها الفنى واستئثارها بأنصبه أكبر في

لقد ظهرت (فساد الأمكنة) فى الفترة التى تلت طرد الخبراء السوفيت من مصر، ولا أستطيع أن أجزم باعتبار الرواية نوعاً من التحية المتواضعة لهؤلاء الخبراء، لأن نيكولا الروسى يحمل الكثير من ملامح «الخبير السوفييتى» الذى عرفته مصر ودول عربية أخرى، على أصعدة مختلفة «نفسياً وسلوكياً واجتماعياً ومهنياً». إضافة إلى منطق التعامل مع المسطرة وسكانها، واقتراح ذلك عن منطق الغربيين الآخرين. إن فرادة شخصية نيكولا، وظهور الرواية فى الفترة المشار إليها يجعلان الربط بين نيكولا والخبراء السوفيت أمراً مقبولاً وممكناً، ومرجحاً أيضاً.

و- بيتر ماكدونالد فى (سباق المسافات الطويلة)^(٢٤)

مما يميز هذه الرواية، على غرار (فساد الأمكنة) انغزالها حول شخصية محورية غربية، فالشخصيات الغربية الأخرى فى الروايات الأخرى، كانت تدور فى فلك الشخصيات الأساسية التى كان لها نصيب يكثر أو يصغر فى الاستئثار بمحورية الحدث. أما بيتر ماكدونالد فقد كان «كل شئ» فى الرواية؛ الأحداث تنغزل حوله، والأمكنة ترسمها عيناه، والزمن الروائى ينتقل ويتشكل وفق انتقالاته، ووفق المخططات الحياتية التى يعيشها أو التاريخية التى يعيها، والأشخاص والمجموعات البشرية الأخرى والشرق والنفق وأوروبا وأمريكا، كل ذلك ترسمه الرواية منعكساً فى وعيه ومزاجه.

الأمكنة الروائية مذكورة بأسمائها المعروفة «لندن، بيروت، زيوريخ...»، باستثناء البلد الشرقى الذى تدور فيه معظم الأحداث، ولكن الإشارات تقود القارئ إلى إيران، ابتداء من تسميات الشخصيات: «رضا صفراوى عباس، شيرين، ميرزا، أنسرف آية الله»، وانتهاء بطبيعة المرحلة التاريخية المقصودة بالمعينة، وهى المرحلة التمهيدية لواحد من الانقلابات العسكرية فى التاريخ المعاصر، لا يحددها الكاتب بإطارها الزمنى المحدد، ولكن طابعها العام يتلخص فى المحاولات الإنجليزية التقليدية للمحافظة على الامتيازات - النفطية خصوصاً - التى فرضتها بريطانيا العظمى أيام عزها الاستعماري، على مختلف المستعمرات، والدأب الأمريكى الرامى إلى إزاحتها والحلول محلها. مع تأكيد أن ما ينطبق

للنمط، ونفياً لمطلقيتها فى الوقت نفسه، فالجزء هنا ليس كلية الفكرة ولكنه مستغرق فيها ويتجاوزها، والفكرة أيضاً تشمل الجزء ولا تقتصر عليه.

تبدئ فرادة نيكولا بجنسيته الروسية، فلم تقم بين العرب وروسيا القيصريّة علاقات استعمارية كذلك التى قامت مع الغرب الأوروبى. وفى اختيار هذه الجنسية يكمن قدر كبير من وسم نيكولا بعناصر الفرادة والتفوق الفنى، ومفارقة النماذج السائدة من الأبطال الغربيين المعهودين فى الروايات الأخرى. لقد جعله الكاتب روسياً غادراً وطنه خلال أحداث الثورة البلشفية لتحقيق عدد من الغايات الفنية والفكرية يلخصها انعدام العلاقة الاستعمارية بين روسيا والمنطقة العربية، وجعله مهاجراً شبه هارب من النظام الاشتراكى الجديد، لينفى عنه الصفة الإيديولوجية السياسية التى كانت، وربما مازالت، تثير تحفظات أناس المنطقة العربية، وخصوصاً فيما يتعلق بربط فكرة الاشتراكية «الشيوعية» بفكرة الإلحاد ومعاداة الدين.

لذلك، لم يأت نيكولا مبشراً مسيحياً، ولا مبشراً شيوعياً، ولم يأت مستعمراً ناهياً، لقد كان ضائعاً، وجاء إلى إحدى متاهات الصحراء إمعاناً فى المزيد من الضياع.

استدأت مأساة نيكولا بخروجه من وطنه، وصارت كل الأمكنة بعدئذ فاسدة، يفسدها النهب وتفسدها الخيانة، وتفسدها السلطات الفاشمة والبشر، وكل شئ. وعبر تراكم الفساد كان نيكولا يمعن فى الضياع من جانب، ويمعن فى المبالغة فى تطهير نفسه متسقاً مع تنامى الطهر الذى وجده فى الصحراء من جانب آخر.

لا يهمنى فى إطار هذا البحث جوانب نيكولا الإيجابية كلها، فما ليس فيه من عناصر الشخصيات الأوروبية المعهودة، أى انتفاء علاقته الاستعمارية الاستغلالية مع سكان المنطقة، ومحاولته الصادقة فى اعتبار تلك الزاوية الجنوبية الشرقية من الصحراء المصرية وطناً حقيقياً «يوشك أن ينتمى إليه»^(٢٥) هو المهم والأجدر بالإشارة. فقد استطاع نيكولا أن ينفى عن الأوروبيين فى المنطقة العربية مطلقية وجودهم السلبى العدوانى الرامى إلى مجرد النهب واستغلال المنطقة.

على «البلد الشرقي» المحدد بإطار الرواية يمكن أن ينطبق على بلدان عربية وإسلامية كثيرة. ومن هنا، يكتسب التحدث عنها أهمية إضافية.

هناك «فرق بين الرواية التاريخية والرواية التي تؤرخ» (٢٥)، وهذه الرواية من النوع الذي يؤرخ لهذه المرحلة الدقيقة الممتدة على عدد كبير من البلدان، ويستغرقها عدد من العقود التي تلت منتصف القرن. وعنوانها يثنى إلى درجة كبيرة بمضمونها وسيرورتها الخيطية المزدوجة زمانيا ومكانيا، فالزمن فيها وإن تجلّى مرتدا في بعض الارتجاجات المتدفقة في تداعيات البطل، فإنه يسير إلى الأمام. والتحرك في الأمكنة يبدأ من لندن وينتهي في حدود البلد الذي ينتهي فيه السباق.

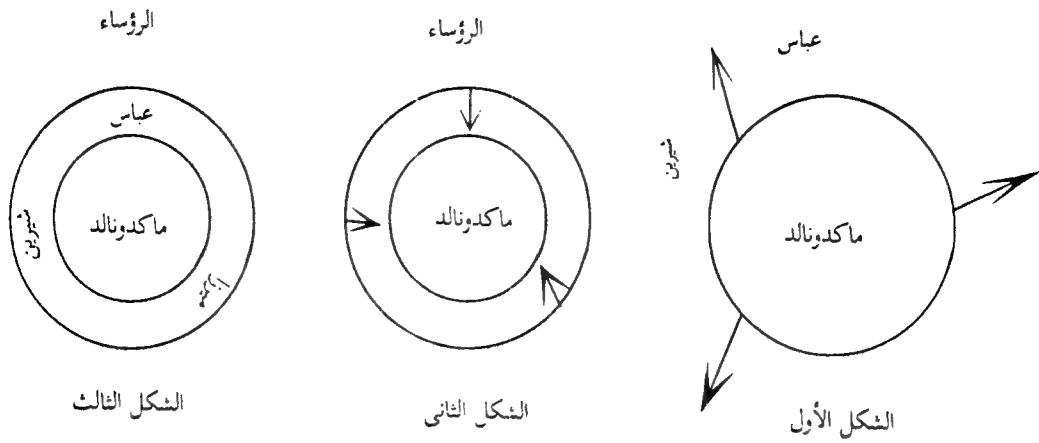
وسبق المسافات الطويلة بين الدول الاستعمارية لا تختلف تقنيته عن تقنية السباقات الطويلة التي يجريها العداءون، فالعداء المرشح للفوز يبدو ببطء في بداية المسافة لكيلا يستهلك قواه دفعة واحدة، لكنه في المرحلة الأخيرة يسير بأقصى ما يستطيع من سرعة ليكسب الفوز، ولندن بدأت السباق بشكل صحيح، لكنها لم تسرع حين أصبحت السرعة واجبة، والنتيجة كانت انضمامها إلى قائمة الخاسرين.

لاشك في أن نسج الرواية كلها حول شخصية بيتر ماكدونالد، مدير المبيعات السابق في إحدى شركات النفط، يعكس الفكرة القائلة بأن أوضاع الدول في العالم الثالث، خصوصا دول النفط، ترسمها الإدارات السياسية الغربية ومصالح الشركات الكبرى، مهما بدا الفعل الذاتي لهذه الدول متفجرا ومتمتعا بما يذل على حصريته انبثاقه من ظروف البلد الداخلية البحتة. فالشخصيات المحلية: «ميرزا، عباس، شيرين» حاضرة في سياق المسافات الطويلة، بشكل فاعل روائيا وبشكل ممكن واقعا، ولكنها حاضرة إلى جانب سواها من الشخصيات الغربية الفاعلة أيضا بالدرجة ذاتها روائيا وواقعيا: «مستر راندلي، السفير الإنجليزي، هوفر، فوكس...»، فكان وجود الشخصيات المحلية واحتكاكها أشكالاً من الفعل التالي للفعل المحوري «ماكدونالد» يحدد حضورا محدودا وتاليا للدور الذي تلعبه الدول المستضعفة في

صنع أوضاعها وتقرير مصيرها. وربما كانت العلاقة بين ماكدونالد وشيرين شكلا من التكيف الفني للعلاقة الاستعمارية بين بريطانيا والبلد الشرقي، فقوة شيرين - الأنثى تكمن في فتنتها الطاغية وكنوزها الأنثوية الخفية والمعلنة اللامحدودة، ونقطة ضعف ماكدونالد - الذكر تكمن في عجزه عن مقاومة إغراء هذه الكنوز كالدولة الاستعمارية التي تعجز عن مقاومة نهب المستعمرات.

الآخرون حاضرون، وأهم ما في حضورهم أن الشخصية المحورية ماكدونالد حاضرة بهم ومن أجلهم، لكنهم يدورون في فلكه، ويعجزون عن احتكار أحداث وأفعال، وحتى حوارات دونه، فحضورهم يشكل أرضية ومناخا لا بد منه، لتأطير وجود البطل، ومهما تمتع حضورهم بفاعلية تركز على تشكيلهم طرفا لا بد منه في أي تفاعل جدلي أو حتى حوارى، فهو الحضور الهزيل الذيلي التابع للممثل لوجود الأنظمة الذيلية التابعة. وفي الشكل الأول يمكن توضيح علاقة ماكدونالد بالشخصيات المحلية المحيطة به، إنها تخط به وتؤطره بطريقة ما، تتلقى تأثيراته وأفعاله، رغم أن بعض أفعاله يتعداها ويتجاوزها، بالإضافة إلى أن هذه الشخصيات مجتمعة تشكل إطار ماكدونالد في الشرق، ولكنها تعجز عن تشكيل دائرة متجانسة تامة الاستدارة ومكتملة الإحاطة والتأثير.

وعلاقة ماكدونالد بالشخصيات الغربية - رؤسائه خديدا - تأخذ صبغة محورية أخرى حتى لو بقي ماكدونالد محورا. فهم يرسلون تأثيراتهم، وهو يتلقاها بكثير من السلبية التي تزيد انكفاء على ذاته ودورانا حول محوره الذاتي الجوانى. وهو يحاول أن يرسل تأثيراته، لكنها تبقى عاجزة عن إحداث الفعل والجدوى وتبقى ضمن محيطه المتأثر بقوى التلقى والجذب أكثر من قدرته على الإصدار والنبذ. والشكل الثاني يوضح هذه العلاقة. أما بالنسبة إلى علاقة هذه الشخصيات بالشخصيات الشرقية المحيطة بماكدونالد، فإنها تتم عبر ماكدونالد لتؤكد محوريته من جانب، ولتحكم تطويق الشرقيين من جانب آخر، فتضيق حيز حركتهم وتغاول جعلها محكومة بالسير ضمن اتجاه إجبارى واحد، والشكل الثالث يوضح هذه العلاقة:



توايبت الأنماط التي اعتاد القارئ العربي أن يتعثر بها في عدد كبير من الروايات. وفي النقاط التالية سأحاول تقديم الملامح الأبرز للسلمات الفكرية والنفسية التي وضعها عبد الرحمن منيف في بيتر ماكدونالد، مراعيًا الترتيب الذي اعتمده الكاتب لتطوير شخصية بطله ونقلها من طور إلى طور، بحيث أنقذته من برودة النمط وهشاشته كما أسلفت، وأعطت سيرورته الحياتية والنفسية التي أنقذته من البقاء في أسر الورق:

١- من هو ماكدونالد؟ إنه ضابط سابق في سلاح البحرية البريطانية، وقع أسيرا بيد الألمان وقضى في معتقلات النازية عامين، وبعد الحرب صار موظفاً في إحدى شركات البترول، وظل يصعد في منصبه الوظيفي بسبب إخلاصه ودقته في العمل، إلى أن صار مديراً لقسم المبيعات في الشركة، وأخيراً تم اختياره لتنفيذ مهمة دقيقة وخطيرة في الشرق، يتوقف على تنفيذها بدقة الوجود البريطاني في البلد الشرقي، تبدأ الرواية من لحظة اختياره لتنفيذ المهمة، وتتابعه إلى نهاية وجوده هناك.

٢- ماكدونالد مجرد موظف في آلة ضخمة ومعقدة: فهو متفان في تنفيذ ما يوكل إليه، يشهد على ذلك تاريخه في سلاح البحرية والشركة، وهو حريص على كسب ثقة الرؤساء، ينفذ تعليماتهم بدقة: «إنه كعادته دائماً يريد أن يكون موضع ثقة رؤسائه وأصدقائه»^(٢٦)، وهو حريص على النجاح في أداء ما يوكل إليه، فريسه الذي يعتبره الموظفون

هذا من جانب الصياغة الفنية التي محورت ماكدونالد في مركز الأحداث وجعلته شخصية محورية حتى -سنة إلى أولئك الذين يصعدون إليه الأوامر. أما فيما يتعلق بملامحه النفسية والفكرية العاكسة لأحد الجوانب المهمة في التصوير المتبادل بين الغرب والشرق، خلال المرحلة الاستعمارية الجديدة، مرحلة الاستعمار الاقتصادي النفطي، فقد نجح الكاتب في تقديم ذلك ضمن عدد كبير من التفاصيل والجزئيات التي أرهقت الرواية، فقد استأثر وصف الشرق وانتقاده بعين المستعمر الأوروبي الجديد، صفحات ضوئية إلى الحد الذي لا يخفى جهد الكاتب وإصراره على مطبها بشكل يبدو مفتعلاً وخارجاً عن السياق العام للرواية، فكلما أوحى نهاية فصل بالانتقال إلى سواه في محفة جديدة «حدثنا وزمانيا ومكانيا» يذكّر الكاتب عبر بطله ماكدونالد انتقاداً جديداً، أو أهجية، أو أمراً عاماً، فيبقى في محضته نفسها، ليسترجع معه حدثاً صغيراً عابراً، لا تخفى عدصر افتعاله، ويجعل من هذا الحدث محض مضية أو منبر، لتقديمه ما فات، وهذا لا يقلل من شأن الرواية وأهميتها، فهي الوحيدة في حدود اطلاعي التي تتمركز بمجملها حول واحد من هؤلاء المبعوثين والمفاوضين الغربيين الجدد، الذين حلوا محل القادة العسكريين والجيوش الجاراة، لفرض أنظمة الدول التابعة أو فرض تغييرها، ورسم سياساتها وأوضاعها داخلها وخارجها. وقد قدمه الكاتب إنساناً من لحم ودم ممتلئاً بالهموم الصغيرة والكبيرة؛ بحيث يجعله وضعه الإنساني يمتسئ على قدمين في الرواية، ويفقده قابلية التحنط في

مشاعرهم وحاجاتهم الإنسانية كلها فقد « كانت معظم التعليمات تبدأ بكلمة «محظور» لا يتذكر الآن الأشياء المسموح بها، فقط يتذكر أن كل شيء ممنوع »^(٣٤). وقد تذكر بشكل خاص الفقرة التالية:

محظور عليك السكر، يمكن أن تشرب، لكن بحذر وبإتقان، ويجب أن تتوقف عن الشرب عندما تجد أن الشرب أصبح لذيقاً^(٣٥).

لقد تدخلوا في أدق خصوصياته، فأمره أن يطلق شاربه، ويضع نظارات طبية، وحتى إذا أراد أن يشتري شيئاً من السوق، فقد علموه كيف يتصرف:

إذا رأيت أناساً لا يحبون المساومة، ويظهر ذلك من الجهماء في الوجوه أو سوء الخلق، أو النظر إليك بكراهية، فلا تتردد في أن تترك لهم بعض القروش الزائدة، تظاهر أنك لا تملك قطعاً صغيرة، تَعَمَّدْ أن تخطئ في الحساب، تصرف بشكل ما لتترك لهم شيئاً زائداً، إذا فعلت ذلك اشتريتهم إلى الأبد^(٣٦).

وعلموه أيضاً كيف يعامل الناس وكيف يتحدث إليهم، وكيف يستطيع السيطرة على مشاعره وإخفاءها، فالهم هو تنفيذ التعليمات، وليس إبداء المشاعر، فيتحدث عن حواراته مع عباس:

كنت مثلاً أنظر إليه بإمعان دلالة الاهتمام والتفكير، أما حين يضحك لبعض الأمور فكنت أجامله وأفعل مثله تماماً كما تفعل القروء^(٣٧).

كل ذلك في سبيل أن يقول الشريون:

انظروا كيف هم أسخياء هؤلاء الأجانب، وما أرق معاملتهم، إنهم بمجرد أن يوجدوا في مكان تتحرك حولهم كل الأشياء، الأسواق والتجارة وحتى الحياة^(٣٨).

٤- ماكدونالد إنجليزى متعجرف ممتلى بالاستعلاء والشعور بالتفوق الحضارى والعرقى، ينظر إلى الشرقيين بقرف واحتقار، دون أن يستثنى منهم أحداً، حتى شيرين التى كان

مرعباً، يؤكد قيمة النجاح باعتباره الهدف النهائى سياسياً ووظيفياً وفلسفياً، ويخاطب فى ماكدونالد قيمة النجاح ويحرض فعلها الداخلى فى أعماقه، ولكنه النجاح بمعناه الذرائعى النفعى فى المجتمعات الرأسمالية المعاصرة حيث تقاس قيمة نجاح الفعل بنتائجه، وليس من خلال طبيعته، أو اتسامه بالأخلاقية أو ممالأتها، ودون اعتبار أيضاً لمواقف الآخرين، وتضررهم أو عدم تضررهم من إنجاز الفعل الذى يفترض أن يحقق النجاح: « بالتأكيد ستجح.. هذا مهم، لكن الأهم من ذلك أن لا تترك الآخرين ينجحون قبلنا »^(٣٩). المهم إذن هو النجاح، مهما كان الفعل المؤدى إليه متسماً بالقذارة والوضاعة، ومهما كان رأى أقرب الناس إليه. ولو كان الرأى لزوجه: « ماذا لو اكتشفت باتريشيا أنه يقوم بدور قذر! ولكن ماهى القذارة؟ إنه يقوم بواجبه »^(٤٠). ولا يميل ماكدونالد من تردد ما يؤكد أنه يقوم بواجبه كأتى موظف محض: « الواجب هو الواجب »^(٤١). فالإخلاص فى أداء مهمة وإنجازها بسرعة من أهم ما يتسم به هذا الموظف الذى يعنى نقطة التفوق هذه، فهو يقول لزوجه ولنفسه:

« الاتخافى لقد فهمت كل شيء وسوف أنجز الأمور بسرعة »^(٤٢). وهذا لا يعنى أن التفتانى إلى هذا الحد لا يضيقه « إن إخلاصه للعمل فى كثير من الحالات يؤرقه كثيراً حتى أن خطيئة مهما كانت صغيرة يمكن أن تسبب له حالة عصبية لا يعرف كيف يقاومها »^(٤٣). وهذا الإخلاص لا يغيب عنه خوفه من رئيسه: « المستر راندلى لا يحب الخطأ ولا يقبل أى مبرر له »^(٤٤). فالنجاحات الكبرى أية كانت طبيعتها، وأيا كان موطنها، يتم إنجازها عبر ماكدونالد وأمثاله من الموظفين المخلصين والجنود المخجولين.

٣- ماكدونالد ليس عفويًا، ولا يمكن أن يصدر عنه فعل أو حركة أو تعبير لم يقرر مسبقاً فى لندن؛ إنه يفقد إنسانيته أو بالأحرى يضطر إلى فقدائها، ويتحول إلى آلة مبرمجة، فهم يذكرونه دائماً أن « الإدارة قد درست ما يجب أن يفعله وكيف يفعله، ووضعت له البرنامج »^(٤٥). فماكدونالد وسواه من المبعوثين المكلفين بمهمات، وحتى أولئك الذين يتخذون شكل السائحين، مزودون جميعهم بتعليمات دقيقة تتناول أدق تفاصيل حياتهم، حتى لو كان تنفيذها على حساب

وربما كان الموضوع الأبرز لتلقى الاحتقار اليومي هو عباس، فرغم أن عباس وزير سابق، وثرى يملك قصرا وصاحب طموحات سياسية، ومخلص لبريطانيا إلى درجة التفاني، ويستضيف ماكدونالد يوميا ويقدم له الطعام والخمر، ورغم كل الزمن الذي احتضن العلاقة، لا يستطيع أن ينتزع نفسه من مشاعر الاحتقار، فيقول عنه: «أما حين أراد أن يتلع ريقه فقد سال جزء من اللعاب على فكه وأثار شفقتي واحتقاري»^(٤٥). قد يكون عباس وأمثاله جديرين فعلا بالاحتقار ولا يستحقون سواء، ولكن المهم في هذا الصدد موقف ماكدونالد الاستعلائي النابع من خلفية عرقية وقومية ودينية وشوفينية متزمتة، تمنعه من وضع شرقي واحد خارج دائرة العدا والاحتقار، فعامل الاستراحة على أحد الشيطان النائية:

كان يدور حول السيارة كما تدور الكلاب
ويتسم ابتسامة بلهاء لكي يقنعني دون كلمات
أتى شديد التوفيق باختيار هذا المكان، فقد بدا
لي خصما^(٤٦).

ولانتف الغطرسة الإنجليزية عند حدود احتقار الشرقيين، بل تتجاوزهم لتشمل الأمريكيين باعتبارهم طارئین ودخيلين على الحضارة:

هؤلاء الأمريكيون شرقيون من نوع آخر، صحيح
أن قسما منهم هاجر من بريطانيا ومن القارة،
لكن السنين الضويلة التي قضاوها هناك،
والأعمال الرديئة التي مارسوها منذ أن وضأت
أقدامهم الأرض الجديدة، والأخلاق الغربية من
اللمصوح والمخمرين والمجانين، خلقت هذا النوع
الكثير الذي نراه الآن، لقد فقدوا أصولهم
الحقيقية، أصبحوا نوعا جديدا من البشر، وهذا
النوع لا يعرف شيئا سوى المال، والمال بالنسبة
لهم التاريخ والقوة والحضارة وكل شيء^(٤٧).

لأنك في أن النظر إلى الأمريكيين من مواقع الاستعلاء
الإنجليزي يتطلب تفسيراً دقيقاً، بذل الكاتب شيئا من
الاستعداد لإقناع قارئه بوجود الاستعلاء الذي يستشعره

يستشعر تفوقها عليه وبداية عجزه عن مقاومة جسدها وفتنتها.
وبرغم كل ما يمتاز به ميرزا وأشرف من مزايا تشعره بندية
كل منهما في مجاله الخاص، فإنه يستمر في شعوره بالتعالى
عليهما والتفوق الذي لا يقبل الشك، فهما محض عميلين
لإدارته. ومنذ بداية الرواية كان ممتلئا باستعلاء العسكر،
فيتحدث عن رئيس الدولة التي يقصدها متوعدا «سوف أقضم
رقبة هذا الوغد كما تقضم الجزرة، وسأخرج في
مهمتي»^(٣٩). ولا يستطيع إلا أن يحتقر الشرق حتى قبل أن
يراه، أو يعرف شيئا يقينيا عنه: «هذا الشرق الوغد العفن، أي
شيء يكتب الإنسان عنه»^(٤٠)، وإدارته أيضا تحتقر الشرقيين
رغم تعاملها معهم بصيغ ترشح منها روائح الموضوعية:
«هؤلاء لهم صفتان الحماقة والسرعة... لا يسكرون... أما إلا
بالنساء والكلمات الكبيرة، وبعض الأحيان بالخمر»

وماكدونالد مثل إدارته لا يميز بين شرقي وشرقي، فهو ينظر
إلى بيروت وسكانها الأصليين كما ينظر إلى جميع بقاع
الشرق الأخرى، فسكان بيروت:

رغم الابتسامات الكثيرة التي يوزعونها، ورغم
أنهم يتعمدون الحديث مع الأجانب لإظهار
معرفتهم باللغات وبعض الأحيان لمساعدتهم، فلا
يمكن أن يطمئن لهم الإنسان^(٤٢).

وحين يصلون منه إقامة علاقات جنسية مع النساء، وحتى
حين يرغب في ذلك، فلا يستطيع إلا أن يتهم المرأة المنعوبة
بافتساح الممارسة الجنسية معه: «وماذا إذا كانت هذه الشرقية
مريضة؟ إنهم هنا في الشرق مستودع للأمراض من كل
نوع»^(٤٣). لقد طلبوا إليه أن يتجول في الأسواق، وأن يكتر
من التجوال والشراء، وأن يكتر أيضا من الحديث مع الناس،
وافتنال الحديث حين يتعذر إجراؤه بشكل طبيعي، وأن
يراقب كل شيء باهتمام وجدية، ولكن كل ذلك لم يخرجهم
من موقفه الاستعلائي إزاء ما يراه ويشهده:

ونظر باهتمام ممزوج بالاستغراب والقرف إلى
الرجال والنساء الذين يصلون ويكفون في هذه
الجوامع^(٤٤).

تسميته: تعارض الصغير مع الكبير، فالكبير يصدر الأوامر، والصغير ينفذها، والكبير يبقى خارج مصاعب التنفيذ، والصغير يقع في لبها، والصغير يدفع الثمن الباهظ، والكبير يحصد النتائج الجيدة فقط:

دائما يقول الرؤساء ذلك لكي يدفعوا الصغار في ظهورهم، ويمعدوهم، وعندما ينتصر سيكون النصر لهم، أما عندما تسحق عظامه كالفار، فسوف يكون وحده (٥٢).

وفي الجانب الثاني، يتجاوز تبرمه برؤسائه وأوامرهم التي لا يجد لها تفسيراً حدود المسائل الوظيفية، ويتطور التعارض بين الكبير والصغير، ليصل إلى حدود التعارض بين الفرد والجماعة، بين الموظف والدولة، حيث يحدث في أحيان كثيرة أن يكون الفرد على صواب، مقابل ضلال الجماعة وإصرارها على الاستمرار في أخطائها سواء كانت الجماعة مجسدة في الدولة، أو أية هيئة رسمية أو سياسية أو حزبية أخرى. وربما كان المثال الأبرز الذي قدم علاقة الفرد المصيب بالجماعة المحطية مسرحية هنريك إبسن المشهورة (عدو الشعب). والعلاقة بين ماكدونالد - الفرد، وبريطانيا - الجماعة ليست متطابقة مع العلاقة بين العدو - الفرد، والشعب - الجماعة، في مسرحية إبسن، وإن تضمنت جوانب كثيرة منها، فماكدونالد يبدأ الرواية متوافقاً ومنسجماً إلى حدود كبيرة مع جماعته، والتعارضات تنشأ في مرحلة لاحقة: «لا أريد أن أكون شهيداً أو قديساً، فأنا لست كذلك، ولكنني لا أوافق أن أكون غيبياً إلى الحد الذي تريده لندن» (٥٣). في بداية الرواية، كان حريصاً على النجاح الذي يجعله يرتقى درجة وظيفية أعلى ويحقق له قدراً من المكاسب المادية والمعنوية التي لا يغيب عنها رضى رؤسائه، وأثناء سعيه وراء النجاح لم يفارقه حلم البطولة رغم أنه لم يطرح نفسه بطلاً، ولم يسع إلى البطولة بأى معنى، لكن تعارضه الكبير مع الدولة يتمركز حول تجنب الكوارث الفردية التي يمكن أن يتعرض إليها:

لو كتبت مجدداً إلى لندن فسوف تنهال على مرة أخرى كلمات التقرير، وسوف يقولون ويظنون أشياء كثيرة، أما إذا تركت الأمور تجري

البريطانيون على نطاق واسعة، وتعارض ذلك مع التبعية العامة لأمريكا، فلا يكف ماكدونالد عن وصف الأمريكيين بالعجول الذهنية، ويضطر دائماً للاعتراف بأنهم أقوياء وأنهم «أغنياء»، ولكن هذا الاعتراف لا يمنعه من الاستمرار في الموقف الاستعلائي الحضارى الشامل: «إن هؤلاء الأمريكيين وحوش يلبسون ثياباً غالية الثمن، لكنها ثياب قجة تفتقر إلى الحضارة وتفضحهم بسرعة» (٥٤).

لقد انتصر الأمريكيون (المحتقرون) في آخر الرواية وسحبوا البساط، كما يقولون في التعبير السياسى، من تحت أرجل البريطانيين، وربما إلى الأبد. لقد كان ماكدونالد وسواه من المفاوضين ذوى الدماء الجديدة، يدركون مجانية الأساليب البريطانية العتيقة البليدة وعقمها وقصورها عن فهم المرحلة ومستجدتها، فما كان مجدياً منذ عشرات السنين لم يعد صالحاً في النصف الثاني من القرن العشرين: «يجب أن نغير كثيراً من الأساليب الرثة التي طالما اتبعناها في الماضي» (٥٥). لكن التغيير لم يحدث، وكانت النتيجة وقوع ما كان يختاره البريطانيون، لقد فشلوا ونجح الآخرون، وغرقوا في التبعية التي تحدث عنها رئيسه المرعب في بداية الرواية كاحتمال يحب منعه بالوسائل كافة:

فيأذا نخع الآخرون نصبح كالخنازير نركض وراءهم، إنهم إن فعلوا ذلك سيملكون كل شيء وسوف لا نملك إلا الركض وراءهم تماماً كالخنازير نركض وراء الطعام (٥٦).

د - ماكدونالد أيضاً محض إنسان، إنه موظف مثلى بهيموم الموظفين الصغيرة، ومثلى أيضاً بمشاعر إنسانية مختلفة، فهناك زوجه وطفلاه واستقامته ونزاهته، التي يطلبون منه تركها لأداء مهمته الجديدة على الوجه الأكمل، ولديه جملة من المشاريع الشخصية، وجملة من العادات الحياتية التي يستصعب تركها، فمنذ اختياره لتنفيذ المهمة «انتصبت في ذهنه عاداته كلها» (٥٧). والأمر الأبرز في تشكيل هوس ماكدونالد وأبعاده الإنسانية يتلخص في علاقته برؤسائه من جانب، وبالدولة بوصفها تجسيدا لجملة من المفاهيم الخردية التي لا تقيم أى اعتبار لوجود الفرد ومشاكله وهيمومه باعتباره فرداً، من جانب آخر. ففي الجانب الأول ينشأ تعارض يمكن

هكذا ووقعت المفاجأة، فسوف تفتح لندن
فمها كالقرش وتسال: أين كنت يامستر
ماكدونالد؟ (٥٤).

إن مكدونالد الذى استمر عامين كاملين يكره الشرقيين
ويحتقرهم، كان يستشعر أيضا أنه مكروه ومحتقر بطرق
مختلفة، خصوصا بعد مغادرة العاصمة وانعزاله فى إحدى
قرى الشواطئ النائية:

صحيح أن الناس يصغون إلى، يتابعون حركاتي،
يظهرون مقدارا كبيرا من الاحترام، لكن
لا يستطيعون أن يخفوا نوعا من الاحتقار، ومهما
حاولوا أن يخفوا لا يستطيعون (٥٥).

لقد أدرك قبل أن تنتهى الرواية أنه ليس ذلك
«السوبرمان» الذى يحظى بالتبجيل أينما ذهب، وأنه بحكم
كونه أوروبيا وإنجليزيا بالتحديد، قادر على أن يفعل كل شئ
وئى شئ، فقد رفضه الشرقيون البسطاء الذين يشكون غالبية
الشعب وجوهر وجدان الأمة وروحيتها النامية. وفى الفصول
الأخيرة من الرواية يتجسد قدر كبير من براعة عبد الرحمن
مسيب الروائية، ورؤيته السياسية الدقيقة الشاملة، فلكى يمنع
وقوع الشرقيين فى مطلق التخلف والتحجر المتجسد فى رفض
ماكدونالد، وما يصدر عنه جملة وتفصيلا، حشد قرية
الشاطئ النائية بمجموعة من الأوروبيين، تم اختيار بلدانهم
بذكاء: «عشرة بلغار ويونانيان وعالم نرويجي»، فالبلدان
الأوروبية المشار إليها تتوزع على مناطق مختلفة فى القارة،
ونخصص لأنظمة سياسية مختلفة أيضا، ولا شئ يجمعها سوى
انتهاء علاقاتها الاستعمارية مع الشرق والعالم الثالث، وانتهاء
المهام القذرة الموكلة لهؤلاء الأجانب، فالبلغار واليونانيان
كانوا يقيمون معملا للسكر، والعالم النرويجي كان يدرس
النباتات فى المنطقة وكان:

الناس لا يترددون فى الحديث معه خاصة وأنه بدأ
يحسن اللغة المحكية، ويتكلمها بطريقة تقريبا
مع تلك اللكنة التى كان يلذ لهم أن يسمعوها.
وكانوا يحملون إليه باستمرار أنواعا من
الأعشاب، أما البلغار العشرة واليونانيان، فلا

يمكن اعتبارهم أجنب أو مواطنين لأن لهم
ظروفهم الخاصة وطريقتهم فى الحياة، إنهم
خليط من الأجناس والأشكال بحيث لا يمكن
اعتبارهم أوروبيين أو شرقيين، كان بوذى أن
احتك بهم، أن أحادثهم، لكن حين عرفوا أنى
إنجليزى تظاهروا تماما أنهم لا يحسنون كلمة
واحدة من الإنجليزية... كان السكان المحليون
ينظرون إلى هؤلاء البلغار بنوع من المودة
الظاهرة، وكانوا لا يترددون فى أن يستوقفوهم فى
الشارع ويتحدثون إليهم (٥٦).

الاستعلاء الإنجليزى يتجاوز الشرقيين والأمريكيين ليشمل
البلغار واليونانيين والنرويجيين أيضا. وبالمقابل، فإن تجنب
ماكدونالد والحذر الدائم منه لا يقتصر على الشرقيين؛
فالأوروبيون أيضا يحذرونه. وعبد الرحمن منيف لا يقدم
تفسير ذلك بمحاضرة طويلة فى السياسة والتاريخ
الاستعماري، إنه ي طرح على لسان مكدونالد جزءا من
المشكلة كما كان تفسير لجزء من الحالة، وليس تفسيرا كاملا
لحالة كاملة:

قد يكون الناس الذين تعاملوا معنا طيلة هذى
السنين من السوء إلى درجة جعلت بريطانيا بنظر
المواطنين المحليين أضحية أو ربما عدوا، وإلا
لماذا يتعاملون مع ذلك النرويجي الذى لا أحد
له، ولم يفعل من أجلهم شيئا، بطريقة تختلف
عن الطريقة التى يتعاملون بها معي (٥٧).

المشكلة التى تعرفها مكدونالد - الفرد متأخرا تكمن فى
بريطانيا وسياستها الاستعمارية، ولا تكمن فى الأوروبيين غير
الاستعماريين، كما أنها لا تكمن فى الشرقيين.

فى الصفحات الأولى من الرواية عبارة ألح الكاتب على
تكرارها قبل أن يغادر مكدونالد لندن:

نظراته كانت تتركز دون أن يريد فى الزاوية
الشمالية لصالة الانتظار، كانت نظراته تخترق
الزجاج وتتابع الورق (٥٨).

أن الشخصية الروائية الغربية ليست أكثر من تجسيد حتى لما تريد الدول الاستعمارية من المنطقة العربية في المرحلة الاستعمارية الجديدة على أصعدة مختلفة، لا يخرج عن هذا الإطار العريض إلا الشخصيات المتمحمة إلى دول غربية لم تدخل المنطقة من خلال الجيوش والعلاقات الكولونيالية، كنيكولا الروسي في (فساد الأمكنة) والعالم النرويجي والبلغار واليونانيين في (سباق المسافات الطويلة).

لاشك في أن الوعي السياسي الناضج الذي امتلكه بعض الروائيين العرب في النصف الثاني من القرن العشرين، هو الذي مكّنهم من وضع أيديهم على أهم المكامن الموجهة في العلاقة التاريخية الصويلة مع الغرب، وأن النضج الفني الخاص بامتلاك تقنيات العمل الروائي، هو الذي أخرج هذه الشخصيات من صياغاتها النظرية والتجريدية المختمة. وهو الذي جعلها نابضة بالحياة ومتمعة بالحضور الفني القوي أسوة بسواها من الشخصيات الحية الأخرى في الرواية العربية والعالمية. ومما لاشك فيه أيضاً أن اقتصر البحث على استخلاص نتيجة رئيسة واحدة، لا يعني عدم وجود نتائج أخرى أثرت تلك الشخصيات، وأثرت الروايات التي ضمتها أيضاً، ونفت عنها مطلقية المشابهة وأحادية تناول، وخصوصاً شخصية «بيتر ماكدونالد» التي تمت دراستها بشكل تفصيلي، وشخصية «نيكولا» التي استطاعت أن تفتح أبواب العلاقة مع الغرب على آفاق جديدة شديدة الرحابة، ربما لا يشكل الماضي الاستعماري إلا أحد العناصر المتحبة في ذاكرة الزمن، رغم كل هذا الذي نعانيه من تجليات هذا الماضي وتوابع استمراريته المختلفة.

ألا يمكن اعتبار هذه العبارة شكلاً من أشكال الاستشراف المسبق لما ستكون عليه الرواية؟ لا أميل إلى التفسير التأويلي لبعض العبارات المتمتعة بجمالية خاصة، وصياغة خاصة، وموقع خاص، ولكن وجود تقاضات كثيرة بين محمولات هذه العبارة وعالم الرواية، والحاح الكاتب عليها باعتبارها إحدى النوافذ المظلة على عالم ماكدونالد الداخلي، يجعلان الوقوف عندها وإحضارها لشيء من الاستنطاق مبرراً أو بالأحرى مطلوباً، فالحركة العشوائية لأوراق الخريف ومجانية الانتظار، تشي بمجانية التحركات السياسية البريطانية، ومنها حركة ماكدونالد وزملائه في خريفها الاستعماري السياسي؛ والريح التي خرك الأوراق كيفما شاءت تشي بالدولة التي خرك مواضعها كيفما شاءت؛ واستقرار الأوراق الخريفية في الزاوية الشمالية لصالة الانتظار، تشي بانكفاء التحركات البريطانية وعودة المتحرّكين إلى الجزر البريطانية القابعة في أقصى الزاوية الشمالية الغربية من خارطة أوروبا؛ والنظرات التي تخترق الزجاج لتتابع الورق، هي البصيرة الفنية. وربما السياسية التي تخترق الزمن وتتابع التحركات الأجنبية الأخيرة وتستشرف المستقبل.

تعقيب

إن استعراضاً سريعاً أو معمقاً، للشخصيات الغربية التي تم استعراض ملامحها الكبرى آنفاً، يبرز نتيجة رئيسة تطرحها التسامم المشتركة التي انتظمت حيوات هذه الشخصيات وسيروراتها المختلفة داخل الروايات، وإن تنوعت الصياغات الفنية، وتفاوتت إتقان رسمها، من رواية لأخرى. والنتيجة هي

الهوامش:

(٣) هناك كتابان مكرسان أساساً لتناول العلاقة مع الغرب في الرواية العربية المغامرة المعقدة عند كامل الحطيط، وشرق وغرب رجولة وأثونة

نحورج هرايبي.

(٤) يكوّلاي يردائف. العزلة والمجتمع، ت: فؤاد كامل، مراجعة على أدهم، المنشورات الجامعية، طرابلس لبنان، ط (١)، ١٩٨٥، ص ١٤٨.

(٥) هرسكوفيتز، الأنثروبولوجيا الثقافية، ت: رباح النفاح، وزارة الثقافة، دمشق، ط (١)، ١٩٧٣، ص ١٣.

(١) مد دخول يونانيرت إلى مصر دخلت العلاقة مع الغرب إلى انشكاف شاذة العربية التي سقت الرواية في الظهور، انظر مثلاً. مظهر القدس في دهاب دولة القرنيسس لنموذج عند الرحمن الجبرني، وتخليص الإبريز في تلخيص باريز نرفاعة الضهاري.

(٢) بلا ملاع على أشكال القص التراثية، انظر: في الرواية العربية لفاروق حوريش.

- (٦) العزلة والمجتمع، ص ١٥٠
(٧) السابق، ص ١٦١.
(٨) مارت روبير، أصول الرواية ورواية الأصول، ت. وجيه الأسعد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط (١) ١٩٨٧، ص ٣٩.
(٩) نظرية الرواية في الأدب الإنجليزي الحديث، ت: أنجيل بطرس سمعان، الهيئة المصرية العامة للكتاب للتأليف والنشر، القاهرة ط (١) ١٩٧١، ص ١٧١.
(١٠) السابق .
(١١) السابق، ص ١٨١.
(١٢) حنان الشيخ، مسك الغزال، دار الآداب، بيروت ط (١) ١٩٨٨.
(١٣) المرجع السابق، ص ١٢٥.
(١٤) الطاهر وطار، اللاز، دار ابن رشد، بيروت، ط (٤) ١٩٨٣.
(١٥) جورج طرابيشي، شرق وغرب رجولة وأنوثة، دار الطليعة، بيروت، ط (٢) ١٩٧٩، ص ١٨.
(١٦) اللاز، ص ٧٨.
(١٧) السابق، ص ٧٠.
(١٨) مؤنس الرزاز، متاهة الأعراب في ناطحات السراب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط (١) ١٩٨٦.
(١٩) حان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ت: صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق ط (١) ١٩٧٧، ص ٨٥.
(٢٠) مدن الملح - خماسية النيه، ١٩٨٤، الأخدود ١٩٨٥، تقاسيم الليل والنهار ١٩٨٩، المنبت ١٩٨٩، بادية الظلمات ١٩٨٩، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت.
(٢١) صبرى موسى، فساد الأمكنة، دار التنوير ودار المثلث، بيروت ط (٢) ١٩٨٢.
(٢٢) حون هالبرين وآخرون، نظرية الرواية، ت: محي الدين صبحي، وزارة الثقافة دمشق ط (١) ١٩٨١، ص ١٨.
(٢٣) فساد الأمكنة، ص ٢٩.
(٢٤) عبد الرحمن منيف، سباق المسافات الطويلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط (٢) ١٩٨٣.
(٢٥) جورج طرابيشي، الأدب من الداخل، دار الطليعة، بيروت ط (١) ١٩٧٨، ص ٥٣.
(٢٦) سباق المسافات الطويلة، ص ١٣.
- (٢٧) السابق، ص ٥٩.
(٢٨) نفسه .
(٢٩) نفسه، ص ١٦.
(٣٠) نفسه.
(٣١) نفسه، ص ٢٦.
(٣٢) نفسه، ص ٣٨.
(٣٣) نفسه، ص ٢٤.
(٣٤) نفسه، ص ١٧.
(٣٥) نفسه.
(٣٦) نفسه، ص ٩٨.
(٣٧) نفسه، ص ٣٣٠.
(٣٨) نفسه، ص ٩٩.
(٣٩) نفسه، ص ١٠٠.
(٤٠) نفسه، ص ١٠.
(٤١) نفسه، ص ٤٠٤.
(٤٢) نفسه، ص ٤٩.
(٤٣) نفسه، ص ٧٠.
(٤٤) نفسه، ص ٩٦.
(٤٥) نفسه، ص ٣٢٤.
(٤٦) نفسه، ص ٣٧٢.
(٤٧) نفسه، ص ٢٠٦.
(٤٨) نفسه، ص ٣٠٠.
(٤٩) نفسه، ص ١٥٣.
(٥٠) نفسه، ص ١٤.
(٥١) نفسه.
(٥٢) نفسه، ص ١٦.
(٥٣) نفسه، ص ٣٢٦.
(٥٤) نفسه، ص ٣٠٣.
(٥٥) نفسه، ص ٣٤٥.
(٥٦) نفسه، ص ٣٤٣، ٣٤٢.
(٥٧) نفسه، ص ٣٤٤.
(٥٨) نفسه، ص ٢٠.



قامات الزبد

الانهماك في لعبة تحليل الشاعر

فخرى صالح*

سنجد مثل هذا التنوع حاضراً في روايات عربية أخرى (مثل روايات إدوار الخراط وحيدر حيدر ومحمد عز الدين التازي وإبراهيم أصلان وآخرين)^(٢)، ولكننا سنصادف في (قامات الزبد) تشديداً واضحاً على رواية انعكاسات هذه التجربة السياسية الغامضة على ذوات الشخصيات المنهارة، وإسهاباً في وصف هذه الانعكاسات، وإهمالاً شبه تام لما يتصل بذوات الشخصيات من الأحداث التي مهّدت لانتهيار هذه الذوات وجعلت واحدة منها «نذير الحلبي» تختار الاستشهاد في عملية انتحارية محققة، وواحدة أخرى «خالد الطيّب» تختار الانتحار تكفيراً عن عدم القدرة على المشاركة في الثورة.

بسبب هذا الاختيار الأسلوبى الذى يروى الحكاية على ألسنة الشخصيات، منتقلاً من شخصية إلى أخرى بصورة غير منظمة على الصعيد السردى، تدرج (قامات الزبد) نفسها في إطار محدد من أطر التشكيل الروائى، وهو الإطار الذى

يقدم إلياس فركوح في روايته (قامات الزبد)^(١) تنوعاً مألوفاً في الكتابة الروائية العربية الجديدة، ويستمد هذا التنوع دلالاته من انسحابه إلى التعبير عن العالم من خلال قيام الشخصيات بوصف إحساساتها ووصف انعكاسات الأحداث والتغييرات الحاصلة في جسد الواقع على مشاعر الشخصيات وعلى طريقة رؤيتها للعالم. تبدو شخصيات (قامات الزبد)، منذ الصفحة الأولى، مشغولة بتحليل انكسار إشعاعات العالم والتجربة الجماعية في منشور الذات، وتبدو هذه الشخصيات جميعاً منفصلة عن الماضى والأحداث التى مرت بها ومنهمكة في لعبة تحليل الشاعر، وتقصى حقيقة موقفها من العالم الذى نصف انتهياره، وتحولّه إلى مرآة غير شفافة تعكس صوراً مشوشة وخيالات باهتة وأفكاراً تخيل التجربة الموصوفة إلى مبررات للانتهيار واختيار الهروب ملاذاً من تجربة سياسية غامضة.

* عمان، الأردن.

معركة الكرامة والهبة الجماهيرية التي أعقبتها، مقدماً بوصف التحاق الناس بالمقاومة تفسيراً ضمنياً آخر لانتماء خالد الطيب إلى المقاومة (والى التيار القومي فى المقاومة تحديداً)؛ ويعود الهامش الرابع (ص ص: ٢٢٢ - ٢٢٦) ليقدّم لقطات من الحرب الأهلية وأضواء على الأحداث التى دفعت خالد الطيب للرحيل إلى بيروت. إن الهوامش المذكورة^(٤) جميعاً متصلة بتجربة خالد الطيب ومكتوبة لتفسير انتماءه للمقاومة، ثم انكفاءه عنها لأسباب يفسرها صديقه نذير الحلبي ووالده بأنها متصلة بتردده وعدم قدرته على التغلب على عدم وضوحه. وإذا كانت هذه الهوامش تبدو كأنها نابعة من سياق رواية خالد الطيب، وهى فعلاً كذلك، فإنها أيضاً تقوم برواية حكاية إطارية تؤطر حكاية الشخصيات وتقدم سياقاً تاريخياً - سياسياً لحركة هذه الشخصيات. إن غياب ملامح الأحداث فى ما تزويه الشخصيات يستعاض عنه بكتابة الحكايات الفرعية التى تشكل فى مجموعها حكاية إطارية تفسر وتشرح البعد التاريخى لحركة الشخصيات، مانعة العمل - بذلك - من الانزلاق إلى أرضية تاريخية فاقدة الملامح وموفرة دعامة واقعية للعمل.

- ٢ -

إذا كان خالد الطيب هو الشخصية الوحيدة فى العمل التى تلصق بها السمات السلبية جميعاً على الصعيد السياسى والصعيد الذاتى فإن هذه الشخصية، وبسبب رؤية العمل السالبة للمرحلة التاريخية التى يكتب عنها، تفتش مساحة كبيرة من النص. إنها الشخصية الأساسية فى العمل التى أنفق عليها الكاتب معظم عمله وحاول تحليل حدودها لغامضة على مدار عمله كله. ويمكن فى هذا السياق القول إن شخصية خالد الطيب هى مشكلة العمل وبؤرته فى آن.

يحاول العمل، منذ صفحاته الأولى، أن يشرح لنا طبيعة خالد الطيب وأسرار تحوله راسماً لنا طفولته وتأثره بعمته المهاجرة من فلسطين عام ١٩٤٨ وانضمامه إلى المقاومة فى لحظة هيجان عاطفى عام ١٩٦٨، ثم فقدانه ثقته بالمنظمة التى انتمى إليها بعد اندلاع الحرب الأهلية عام ١٩٧٠ بعد مقتل صديقه مروان بصفة خاصة. وهكذا يجرى رحيله إلى بيروت نوعاً من نقل الهزيمة والإحباط الداخلى وفقدان

تعرض فيه الشخصيات فهمها للتجربة بمساعدة الراوى الأول^(٣)، موظفة بذلك وصف الأشياء الواقعية، بما فى ذلك الطبيعة والأثاث واللوحات، لتأكيد منظور ذاتى للعالم، منظور لا حوار فيه مع الآخرين ولا حدود مشتركة، بل صدفة تغلق على نفسها وعلى إشعاعات التجربة التى تكونت فيما مضى وبلغت اكتمالها.

- ١ -

بلجأ الكاتب إلى مجموعة من الهوامش يسرد فيها قصصاً وحكايات تجلّو الأرضية السياسية التى تنطلق منها تأملات الشخصيات واستعراضها المسهب لحالاتها التى آلت إليها. إن خالد الطيب يبدو مسكوناً بالأحداث التى سبقت رحيله من عمان إلى بيروت، والتى جعلته فى الوقت نفسه يفقد إيمانه بالثورة التى انتمى إليها فى لحظة حماس. وفى سياق استرجاعات خالد الطيب وحواراته الداخلية، يضيف الكاتب حكايات فرعية تصف الجو العام للحكاية الأساسية التى يرويها خالد الطيب. وتوفر تقنية الهامش على الكاتب الإفصاح عن الأرضية التاريخية - الجغرافية لعمله، كما توفر للرواية موازياً حكاياً ينطلق من الأرضية الواقعية، ويوفر للنص الروائى إطاراً مرجعياً يمكن أن ترد إليه أحداث العمل وتفسرها بالاستعانة به.

يرسى الهامش الأول (ص ص: ٢٦ - ٣٥) الحدود التى تنهض منها الرواية وتتحرك فى إطارها شخصية خالد الطيب، ويقدم هذا الهامش (أو الحكاية الفرعية) أيضاً نوعاً من الحكاية الواقعية التى تفسر الوضعية التاريخية التى تشكلت ضمنها البذور الأولى لواحدة من شخصيات العمل الروائى، ويتم ذلك عبر تأكيد حدث يومئ إلى التصدع والتشقّق السياسيين اللذين أديا إلى الحرب الأهلية وانعكاس هذه الحرب على العلاقات الاجتماعية داخل التشكيلات الاجتماعية - السياسية المتصارعة. إن الحكاية الفرعية تفسر أيضاً حدث قطع الرأس الذى شاهده خالد الطيب خلال مروره فى السوق، وتعمل على جلاء هذا الحدث بإرجاعه إلى جذوره السياسية - الاجتماعية ليضئ الحالة التى يصفها خالد الطيب. أما الهامش الثالث (ص ص ٨٨ - ٩٣) فيعود بنا إلى مرحلة سابقة زمنياً على الحرب الأهلية؛ أى إلى

يحس بلمس جسدها النحاسى بين أصابعه. أن تتعرق مسامه على حرارة كتفها. إنها لا تملك استدارة هذين الكتفين للحميين اللذين أمامه؛ غير أنها، رغم رهاقة بنيتها، تضرم فى شرايته ناراً راعشة ومؤلمة مثل الألم الذى يحس به فى عينيه الآن. قريبة وبعيدة. فى متناول اليد ونائية عن إطفاء الرغبة الحبيسة. ثريا فتاة نذير بن باسيل الحلبي. (ص: ١١٨)

هكذا يتحول وصف النساء فى اللوحة إلى موضوع رغبة. ويكشف خالد الطيب فى وصفه عن سمات شخصيته ومحور الرغبة التى تقتله فى النهاية لتحولها إلى خيانة؛ خيانة تتجلى على صعيد العلاقة بالآخر (الصديق) والعلاقة بالآخر (الثورة). ويصبح انكشاف الذات للذات مرآة مشروخة تعكس العالم مشوها ومرصوفاً بالخianات، منذ لحظة التخلي الضمنى عن مروان (الضمير الحى لخالد الطيب) وحتى لحظة اشتداد الرغبة بجسد ثريا.

إذا كان وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد نوعاً من استبدال موضوع الرغبة الفعلية (ثريا) بموضوع رغبة وسيطة (وصف اللوحة)، فإن وصف نذير الحلبي للوحة القديس جاورجيوس هو أيضاً نوع من تفرغ رغبة حبيسة بأن يكون القديس جاورجيوس. وتجلو طريقة الوصف واللفظة التى تسيل فى ثنايا هذا الوصف الرغبة فى أن يكون الواصف مكان الموصوف؛ أن يكون نذير مكان القديس جاورجيوس، عبر عملية إبدال لا شعورية:

يبرز القديس المحارب على صهوة جواده الأبيض. يتلوى التنين تحت سنايك الجواد العفى فاغراً شذقه الأحمر لطعنة الحربة النافذة فيه بحذق. ثمة شئ غير حقيقى. القديس جاورجيوس يحارب بوجه رائق مبتسم وكأنه يحلم. يبدو الجواد أكبر من التنين ومظهر التنين، المنح مهزوماً بحكم قدرى مسبق. مستسلماً له... أمى لا ترى ما أرى. يتسم لى القديس جاورجيوس. وجهه حالم، وذراعه مرفوعة بالحربة المثوجة بصليب صغير. (ص: ١٦٨)

ركائز إيمانه بالفعل الثورى إلى أرضية جغرافية أخرى، مما يفسر رحيله إلى القاهرة خلال حصار «تل الزعتر» وبحسه الدائب عن تحقيق رغبته اللاهية نحو ثريا، معشوقة صديقه نذير، حتى فى الوقت الذى يذهب فيه نذير فى مهمة انتحارية إلى بيروت الشرقية.

إن شخصية خالد الطيب تُرسم بريشة قاسية مشوهة وتدفع إلى طريق مرصوفة بالخianات على صعيد الثورة وعلى صعيد الذات، ولا ينقذ هذه الشخصية فى نهاية العمل سوى الانتحار تطهيراً للخianات التى عقلت بها. مع ذلك، فإن تخلية شخصية خالد الطيب لعملية تطورها الذاتى تمنحنا قدراً كبيراً من تحليل الشخصية المركزية فى العمل، ويوفر وصف الشخصية للوحة محمود سعيد «بنات بحرى» تفسيراً دقيقاً للملامح شخصية خالد الطيب نفسه. إن وصف اللوحة هو مفتاح الشخصية، وبالتالي فإن خالد الطيب عندما يصف اللوحة يقوم بإلقاء أضواء كاشفة على ذاته. يلخص وصف خالد الطيب للوحة محمود سعيد طبيعة نظره الشهرانية الامتلاكية وانغماسه الشخصى فى تحقيق ارتواء جسدى دون اعتبار للآخر؛ إذ انعكس انهياره على الصعيد السياسى على علاقته بالمرأة، مانعاً إياه من تحقيق تواصل جسدى متوازن مع صديقه المدام (بسبب قوة شخصيتها) ودافعاً إياه بالتالى إلى إرواء شهوته ورغبته فى ثريا (بسبب اعتقاده بضعفها وهشاشتها).

حذق بالمرأة التى تتصدر جميع الموجودات. تلك التى تتقدم نحوه، بثوبها الأحمر ذى النهاية المفروشة دائرياً بالكشكش المضفر المصطدم بالأرض. وكان صدره يتعرق. ثمة النبض المتسارع والاحتراق البطىء للسيجارة بين شفثيه. دمعت عيناه والدخان يصعد إليهما. تناولها فى يده اليسرى، واستند باليمنى إلى الجدار، قريباً من الإطار الخشبي الرخيص. يرى فى جبينها، المحدد بالطرحة الحمراء المحكمة على شعرها، وميض خفيف. يحذق بالجبين ملياً، ويدرس ملامح وجهها. يرى فيها تلك المرأة التى يشتهيها ويتوق إلى امتلاكها فى قبضتيه. أن

إن نظرية الرغبة المثلثة (٥) التى طرحها الناقد الفرنسى رينيه جيرار، تبدو صادقة فى هاتين الحالتين. يحاول خالد الطيب أن يكون نذيراً بامتلاك جسد ثريا، ويأخذ وصف اللوحة عبر التركيز على شبهة ثريا فيها نوعاً من تحقيق الرغبة الفعلية وإبدالاً لاشعورياً للمرأتين (المرأة فى اللوحة وثرى). إن ثريا فى هذه الحالة وسيلة ووسيط، شخص ثالث تقع عليه الرغبة ليحقق إراءه الرغبة الفعلية فى أن يكون نذيراً فى هذه الحالة. هناك أيضاً توسط آخر يحصل فى عملية الوصف نفسها حيث تستبدل ثريا بالمرأة فى اللوحة، وتصبح المرأة فى اللوحة هى الشخص الثالث الذى تقع عليه الرغبة وسيلة لتحقيق الرغبة الفعلية فى القطب الثانى من أقطاب المعادلة (ثرى).

إذا وضعنا جانباً علاقة الرغبة المثلثة فى حالة خالد الطيب/ ثريا، وانتقلنا إلى علاقة نذير الحلبي/ القديس جاورجيوس، سنجد أن تحقيق هذا النوع من الرغبة أكثر تعقيداً فى الحالة الأخرى. إن نذير الحلبي يرغب فى أن يكون القديس جاورجيوس من خلال شخص ثالث هو القديس جاورجيوس نفسه (المتسم فى الصورة)؛ يرغب نذير الحلبي أن يكون قديساً ومحارباً، لكن تردد عبارة «ثمة ما هو غير حقيقى» (ص: ١٦٨) خلال الوصف، وتشويه نذير الحلبي للمشاهد الموصوف بأن يستبدل به مشهداً آخر تسيل فيه الدماء والخمور وتسفح فيه النهود والأجساد العارية يقوم بإيجاد توسط جديد لموضوع الرغبة، حيث يستبدل بالقديس جاورجيوس فارساً مقنعاً ويصبح صعباً علينا أن نحدد بالضبط مكان كل رأس من رؤوس الرغبة المثلثة. هل القديس جاورجيوس هو موضوع الرغبة الفعلية أم أنه موضوع الرغبة الوسيطة، بينما الفارس المقنع هو موضوع الرغبة الفعلية؟ هل يحاول الكاتب تشويه الصورة عامداً كى يشوه صورة نذير الحلبي قاصداً مساواته بخالد الطيب؟ من الصعب الإجابة عن هذه الأسئلة مالم نأخذ فى الاعتبار هذا المقطع من الوصف الذى يبدل باللوحة التى يصارع فيها القديس جاورجيوس التنين بلوحة أخرى ينتصر فيها التنين.

ثمة ما هو غير حقيقى. كنت صغيراً، وكنت أرى أن القديس الفارس ليس مقنعاً مثلما هم فرسان الأفلام الملونة. وجوههم صارمة قوية،

خيولهم تزيد وتسهل وتتعرق وتنثف بخاراً من خطوطها والسيوف تقطع رقاباً تقاوم والأجساد تنفلت من طعنات الحراب والسهول البعيدة الخضراء شاسعة تولد أفواجاً من الفرسان المهاجمين والمشاة المدججين بالنبال والرماح، والأمواج تلفظ غزاة بحرين يرسون على الشاطئ بشعور مهوشة طويلة وثياب من فرو الماعز وخوذات من قرون الأبقار ودروع من خشب الغابات مكسوة بجلود الحيوان والخمر الغزير المندلق على الذقون والصدور وأعناق النساء الراقصات المتلويات... وعيون الخيل الواقفة على التخوم تلتمع عضلات تكويناتها البدائية النازفة عرقاً فى بحر نرف الأصوات الصائحة والأجساد الواغلة فى الأجساد واللحم المنهوش بين اصطفاق الأسنان والضروس والأغاني فى سعيها المبسوح والخناجر وقرعات الطبول والأذرع المتداخلة مع الدخان وقراب الخمر الجلدية والأفخاذ النسائية المساء العرقة أعمدة تتراخى وتنهوى فوق عشب ندى مغطى يورق أصفر يخشخش أذبلته شمس السهول وأسقطته الريح فكان كاسياً لأرض لا تشبع من ظلمة الليالى أو ترتوى من نور النهارات والتنين غاف عليها فيها بداخلها عند قلبها على مشارف السواحل يضرب بذيله فيكون إعصار يخفق بجناحيه الشيطانيين فيكون رعد يقصف ويبجلد الكون جلدًا يتململ فيكون سفائن مدججة بغزاة جدد وسيوف ودروع ورماح ونساء بشهين عشقهن المتوحش البدائي الميت وخمور وشبق لا يعرف رواء وشغف أعمى لا يصير نهاية ونار ونور ونهار وانهباء وانهمار الشئ فى الشئ على الأشياء مثلما البحر الماء الزبد الملح القيعان التى تجيش بملايين الملايين من المجهولات يطفو على الأرض الغافية الغافلة فيوقظها ويوقظ الحلم النبوءة المتخفية فى باطن الكف. (ص ص: ١٦٨ - ١٦٩)

ويقول فى موضع آخر:

وأذكر بعد هذا أن ثريا ليست حبيبتي التى
حلمت باختطافها من على أسوار القلعة وأن أفرَّ
بها فوق حصان القديس جاورجيوس الأبيض
طاعن التين نحو غيوم السماء وأعرف عندها أن
ثريا امرأة عاشرت كثيرين غيرى وضاجعت
عديدين قبلى فأفر منها وأخذ الأرض ملاذاً من
جسدها الشيطاني الذى تفتح على كالبوردة
كالسر المكنوز فى ألف أنية تصهل ويختلط
على وأصير كالمصلوب على خشبة تسلقها النار
فكانت جمرأ يقذفنى إلى التوبة تارة وإلى التعبد
لجسدها تارة ولا أوقن ما هو الكفر. (ص ص: ٢٤٩ - ٢٥٠)

يفسر هذا الجدل بين الشهوانية والطهرانية شخصية نذير
وسلوكتها فى العمل ويلقى ضوءاً كاشفاً على رغبتها العارمة
فى القيام بعملية انتحارية - وإن تم ذلك فى مهمة
استطلاعية - لتطهير ذاتها من الإثم. إن رغبة نذير فى تقليد
القديس جاورجيوس طاعن التين تتغلب على رغبته فى
تقليد الفارس المقتنع. ويوفر استشهاده مصلوباً رغبة حبسية
لديه، تكمل رغبته فى تقليد القديس جاورجيوس وتتجاوزها،
رغبة فى التجسد مسيحاً جديداً يصلب على أيدي
الأسخريوطيين الجدد.

يزيح استهاد نذير أيضاً العائق، الذى هو موضوع الرغبة
الوسيط الحى والمانع لتحقيق فعل الرغبة، من سبيل خالد
الطيب. إن العائق يغيب ولكن الرغبة فى جسد ثريا تتلاشى
بتلاشى موضوع الرغبة الوسيط. هكذا يمكن تفسير رغبة
الطيب الجنسية فى ثريا من حيث هى وسيط للاتحاد بنذير
الحلبى وتقليده. إن رغبة خالد الطيب فى التساوى مع
الحلبى بامتلاك جسد ثريا تعكس احتقاره لنفسه فى الحقيقة،
وتسلط الرغبة الجنسية سوياً مداوراً لتحقيق غايتها الفعلية
بالاتحاد مع مثل الطيب الأعلى أى نذير الحلبى. بموت
الحلبى تنتفى الرغبة بجسد ثريا ويظهر الموضوع الوسيط
لرغبة - أى الحلبى - ليحتل مقدمة المشهد، ويحاول الطيب

يشير المقطع السابق إلى عملية إبدال واضحة لموضوع
رغبة الوسيطة، ويخلق كما قلنا من قبل حيرة فيما يتعلق
موضوع الرغبة الفعلية أو الموضوع الأساسى الذى تنصب
ليه الرغبة. وتنبع هذه الحيرة من توسط عبارة «ثمة ما هو
ير حقيقى» بين وصف لوحة القديس جاورجيوس ووصف
لموحة المفترضة (أو المشهد السينمائي) للفارس المقتنع الذى
حل محله القديس جاورجيوس فى ذهن الصغير نذير. لكن
رود عبارة «ثمة شئ غير حقيقى» ضمن وصف لوحة
لقديس جاورجيوس يشير دون لبس إلى أن مشهد الفارس
لمقتنع سابق على لوحة القديس فى مخيلة الصغير. إن ما
كان موضوعاً للرغبة الوسيطة والفعلية فى الآن نفسه هو
لفارس المقتنع فجاءت لوحة القديس جاورجيوس لتعكس
موضوع الرغبة وتشوه الصورة الأولى للرغبة (أو لنقل إنها
جاءت لتعدلها)، وتقيم صراعاً بين موضوعى الرغبتين.
يستطيع هذا التضاد بين موضوعى الرغبة أن يفسر إلى حد
بعيد شخصية نذير الحلبى فى الرواية التى تترجع فى داخلها
بين الشهوانية الخالصة - التى يعد مشهد الفارس المقتنع
والأجساد النسائية المنسفة تعبيراً استعارياً خالصاً عنها -
والطهرانية المتطرفة، فى الوقت نفسه. إن القديس جاورجيوس
يشكل نقيضاً للفارس المقتنع ومكملاً جذلياً له على صعيد
الحياة الفعلية لنذير الحلبى، ولكن نذير الحلبى يظل طيلة
الرواية يتأرجح بين قطبى الرغبة هذين وبالتالي بين الشهوانية
الخالصة والطهرانية المبالغ فيها. يحدث الحلبى نفسه مثلاً
قائلاً:

هذا واقع لا مهرب منه إلا فى الولوج فيه عبر
سراديه ومخارجه المؤدية إلى أزقة، ومخيمات
وضرقات، وشوارع صفيرة، ومكاتب،
ومعسكرات، ورفاق، وامرأة شهية من سلالة
الفاكهة المحرمة. التفاحة التى تطرد من الجنة -
الجسد المسمى ثريا - التجربة على جبل لا يدعى
«قرنطل»، بل لذة تريق النار فى قلب يتشكك.
قلب يسجل بين ما يريده وما يصعب عليه أن
يذوب فيه! (ص: ١٧٠).

إضاءة لبعض الصراعات السياسية التي تعتمل داخل شخصيتي الطيب والحلبى، كما أنها تنحصر فى توضيح الصراع الغامض داخل المنظمة التى يدور ضمنها الصراع السياسى؛ ذلك الصراع الذى دفع نذير الحلبى إلى اختيار الاستشهاد وخالد الطيب إلى التخلّى ومن ثم الانتحار.

- ٤ -

آثرت فى الفقرات السابقة تقديم منظور للعمل يستعين بطبيعة العلاقات بين الشخصيات ويفسره بالاستناد إلى هذه العلاقات، وقد كان تفسيري لشخصيتي نذير الحلبى وخالد الطيب بالاستعانة بنظرية رينيه جيرار التى دعاها «الرغبة المثلثة» محاولة لتفسير طبيعة الشخصيات نفسها. بمعنى أكثر دقة فلم أحاول إسقاط هذه النظرية على العمل بل شعرت أنها تستطيع، بسبب من العلاقات التى تقوم بين الشخصيات، أن تساعدنا فى تأويل الشخصيات وتأويل العمل بصورة أكثر دقة. وهكذا تجنبت الخوض فى كثير من التفاصيل الثانوية، كوصف سير الأحداث وتقديم مسرد بالشخصيات الثانوية فى العمل، واكتفيت بالتركيز على وصف اللوحات وما يقدمه وصف هذه اللوحات من إضاءات كاشفة على طبائع الشخصيات ونظرتها للعالم. إن التأملات الذاتية للشخصيات مثلاً تجد تفسيراً لها فى المقاطع التى قدمناها سابقاً، كما تجد تأويلاً واضحاً فيما دعونا، استناداً إلى جيرار، بالرغبة المثلثة. ونستدل من خلال التأويل المقدم أن نظرة الشخصيات مشوبة بجبرية كامنة تؤمن بأن الخراب الحاصل لا يمكن رده أو التملص من قبضته. إن الفساد والتفتت والانهيال عوامل ملازمة لكائنات فقدت إيمانها بذواتها وفقدت إيمانها بالتحول على أرض الواقع، ولذلك اختارت الانتحار استشهاداً أو الانتحار تكفيراً عن خيانه داخلية.

هل يمكن الحديث، فى هذا السياق، عن اتحاد شخصيتي نذير الحلبى وخالد الطيب؟ وهل يمكن القول بأنهما وجهان لعملة واحدة؟

لقد أشرت فى ما سبق إلى إمكان تفسير هاتين الشخصيتين على هذه الشاكلة، ولكن ما لم أشر إليه هو أن

الانتحار كنوع من الاتحاد مع موضوع رغبته حيث يعود نذير الحلبى ليصير موضوع الرغبة الوسيط.

- ٣ -

أظن أن التأويل السابق لعلاقة الشخصيتين الرئيسيتين فى العمل يقدم إضاءة كاشفة على رؤية العمل الأساسية. إن (قامات الزيد) تقترح فى خطابها منظوراً فعلياً - واقعياً لطبيعة الشخصيات الثورية التى تقدمها؛ فليس هناك شخصيات وحيدة البعد، ليس هناك خونة وقديسون بل شخصيات مركبة تخمل داخلها تناقضاتها وتناقضات واقعها وتوقها إلى تحقيق رغباتها بالاستناد إلى نماذج ومثل عليها. لا يريد نذير أن يكون نفسه، ثورياً على طريقته، بل يريد أن يكون مثل الفارس المنقوع أو القديس جاورجيوس أو المسيح، ولا يريد خالد الطيب أن يكون نفسه بل أن يكون مروان أو يكون نذير الحلبى. وفى هذه الدائرة الجهنمية من حمى الرغبات يبدو زاهر النابلسى شخصية تعيش فى عالم المثل والأفكار التى يود من خلال كتب عمه أن يجرى تفاعلات كيميائية بينها لتنتج إيديولوجيات قومية - اشتراكية. وهكذا تصبح الشخصية المثالثة فى العمل مجرد مثال أو نموذج قصد منه إيضاح تناقضات الشخصيتين الآخرين؛ ولكن عدم انصهار هذه الشخصية فى حمى الرغبات المضطربة جعلها باهتة غير واضحة وجعل الكاتب، الذى يحاول أن يصفى على العمل بعداً أكثر نموذجية، بعداً يتمتع بتمثيلية واسعة على الصعيد السياسى - الاجتماعى، يقدم - من خلال زاهر النابلسى - أنكاراً معلقة فى ذهن شخصيتي نذير الحلبى وخالد الطيب.

وإذا كان اختبار (قامات الزيد) الأسلوبى قد أثر رواية العمل على لسانى الحلبى والطيب، فإن هذه التقنية السردية قد قصد منها تهميش دور شخصية زاهر النابلسى وتهميش إمكان التحقق الفعلى لأفكاره. إن ما يتحدث عنه النابلسى - ذلك الصوت الذى يرجع صدى فكر عمه أبى الحكم - لا يجد له صدى فى الأحداث الروائية، وتختفى شخصية زاهر النابلسى فى ركाम الأحداث وتمحى المحاولات التوفيقية التى يقوم بها.

ليست شخصية زاهر النابلسى، إذن، شخصية أساسية فى العمل، ووظيفتها تنحصر فى العمل فى إطار ما تقدمه من

عن الانهيار بل الإمساك بشخصياته في لحظة وعيها للعالم المنهار، ذلك الوعي الذي تختلط فيه الذات بالموضوع، العالم المتأمل بالذات المتأملة.

هل تحكى (قامات الزبد) عن الحرب الأهلية في لبنان؟ نعم. ولكنها تحكى أكثر عن حرب الذات مع نفسها، عن ذلك الصراع الداخلي الذي يعتمل داخل ذوات الشخصيات. ومن هنا، تلتحق رواية إلياس فركوح بذلك النموذج من الكتابات الروائية العربية الجديدة التي تصور انهيار العالم الخارجى بتصوير الصراعات الداخلية للشخصيات. إنها تلتحق فرداً جديداً في عائلة الأعمال الروائية التي كتبها إدوار الخراط وإبراهيم أصلان ومحمد عزا الدين التازي وحيدر حيدر.

لشخصيتين تتشابهان في مقدرتهما على وصف اللوحات الأثاث والطبيعة والتأمل، وفي التجربة الروحية التي يعبرانها. لولا تجربة نذير ذات السمات المسيحية لأمكن الحديث عن سمة شخصية واحدة إلى اثنين والتعامل معهما بوصفهما وابت للصراع، لا بوصفهما شخصية واحدة تعاني من شرخ. اخلى يمزقها بين طهرانية خالصة وشهوانية خالصة. وهذا ما دفع التأويل إلى تقديم تشريح للشخصيتين بناءً على موضوع لرغبات التي ينصب عليها توق الشخصيتين. فهل نذير لحلى قامة من زبد كما هما خالد الطيب وزاهر النابلسي؟ هم إنه كذلك، كما تفصح الرواية نفسها؛ إذ «لم يبق من لزوارق إلا ثلاثة حبال بيضاء من زبد خطت سواد البحر» ص: ٢٤٥. لقد انهارت كل شخصية بطريقتها الخاصة لما يؤكد لنا أن ما يهم (قامات الزبد) ليس تقديم أطروحة

لهوامش:

كما نحيل القارئ إلى شرح مختصر لنظرية جبرار في كتاب التحليل الاجتماعي للأدب للسيد ياسين، دار التنوير، بيروت - ١٩٨٢، ص ص ٤٤ - ٥٧. ونحن نستخدم مفهوم جبرار للرغبة المثلثة في السياق الذي يخدم غرضنا في هذه القراءة. إن جبرار يعتقد أن الكائن الإنساني غير أصيل لأن رغبته ليست أصيلة، فهو يرغب أن يكون مثل شخص آخر ولا يرغب أن يكون شجاعاً أو كريماً، وبالتالي فإن ما يحركه هو الغيرة من الآخر مما يدفعه إلى تقليده. ويحلل جبرار - لآليات نظريته - أعمالاً روائية كثيرة، منها دون كيشوت لسيرفانتس، ومدام بوفاي لفلوبير، والبحث عن الزمن الضائع لبورست، وروايات أخرى غيرها. ونحن لا نشاكره إيمانه المتشائم بعدم أصالة الكائن الإنساني والمصير المجهول الذي ينتظره بسبب ازدياد فرص الغيرة وما تتركه الغيرة من آثار تدميرية على الحياة البشرية. إن ما نفعله هنا هو تطبيق المفهوم التقنى الذي أوجده على شخصيات العمل.

١) قامات الزبد. دار منارات (عمان) ومؤسسة الأبحاث العربية (بيروت)، ١٩٨٧.

٢) انظر تحليلاً لرواية: رامة والتين لإدوار الخراط بقلم الكاتب في مجلة المهدي، العدد الخامس، السنة الثانية ١٩٨٥، وانظر أيضاً قراءة لرواية إبراهيم أصلان مالك الخزين في كتاب أرض الاحتمالات للكاتب أيضاً. المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨. حيث تعالج هذه الطريقة السردية ويلقى عليها بعض الضوء.

٣) بقصد بالراوي الأول من يقول أنا في الرواية حسب تعريف تودوروف في مقالة له بعنوان «اللغة والأدب» منشورة في كتاب الجدل البنوي، منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٧٥.

٤) هناك هوامش أربعة في الرواية، واحد منها فقط يتناول شخصية زاهر النابلسي (ص ص: ٧٠ - ٧٦).

٥) نحيل القارئ فيما يخص نظرية ربنه جبرار في الرغبة المثلثة، إلى كتابه الكذب والرغبة والرواية، من منشورات جامعة جونز هوبكنز، ١٩٦٥.



الفن المراوغ فى أحاديث جانبية*

إدوار الخراط**

والشأن هنا، على سبيل الجد هذه المرة، أن تناول هذه التيمات قد يساعد على فتح خزانة هذه النصوص - أو هذا النص الواحد - والاطلاع على بعض أسرارها.

ولعل التيمة الأولى التى تسترعى الانتباه فى هذه القصص - وسوف أعتبرها كتابا واحدا متراسلا ومتجاوبا بعضه مع بعض، وهناك أكثر من دليل على ذلك - هى تيمة ما يمكن أن أسميه تشخيص المرأة عنده.

فالمرأة فى هذه القصص شقان متمايزان.

الشق الأول منها هو تشخيص لامرأة هى على الأغلب عملية، وضعية إذا صح التعبير، ضيقة الأفق، شديدة الحرص، نكدية. فهى تارة غاضبة لأن الراوى زوجها يريد أن يحصل على ساعة قديمة بدلا من ساعة جديدة - مع أن الساعة القديمة ثمينة جدا لكنها لا تعرف، ولا تقدر، وهى تتصور أن الساعة القديمة من سقط المتاع (ص ٧)، وهى كذلك أم

ربما كان من المداخل التى تتيح لنا البصر بذلك العالم الذى يبتعثه جميل عطية إبراهيم فى (أحاديث جانبية) أن نلم، شيئا ما، بالتييمات أو الموضوعات الرئيسية فيها، وبشيء من سمات النص.

وهو عالم - من البداية - يبدو لنا مألوفاً، محدداً، واضحاً وبسيطاً لا خفاء فيه، ولكن شيئا ولو قليلا من إمعان النظر يشير على الفور إلى أن فى هذه البساطة عمقا وغموضا، بل أكثر.

ففى مستهل (أحاديث جانبية) يقول الراوى إنه سأل أباه على سبيل المداعبة والنزوة، «لكى يفتح خزانته أمانا، ويطلعنا على بعض أسرارها» (ص ٦).

* (أحاديث جانبية)، جميل عطية إبراهيم، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤.
** ردائى وقاص وناقد، مصر.

يذهب إلى السينما، ويتأثر بفراق البطل، وتدمع أعينهن طويلا، لكنهن عند الزواج يقررن شيئا آخر. (ص ٩٧)

وهي، إذن، مخادعة (ص ٩٩) مهما كانت تبدو رومانسية مرهقة المشاعر.

أما الشق الثاني من رؤية هذا الراوى للمرأة - كما لا بد أننا أصبحنا نتوقع الآن - فهو الشق الذى يمكن أن أسميه «الأيقونة - المرأة»، أو المرأة الأسطورة، أو بعبارة الراوى: «كنت أظنها شيئا يزيد عن كونها أنثى» (ص ١٣٢)؛ فهى، خارج علاقات الزواج أو البتوة، كائن يجد الراوى لذة خاصة فى وصف مناقبه الجسدانية، بما يكاد يشبه الشبق المتسامى به: «امرأة جميلة الطلعة، مشدودة العود، عينها لوزيتان وشفثاها ممتلئتان، حلوة التقاطيع» (ص ٥٢)، مما يكاد يتكرر مرة أخرى:

طويلة القامة، رقيقة الأرداف، ضامرة الثديين، لها وجنتان بارزتان وشفثان رقيقتان.. لكن وجهها فيه كل السحر، فوجهها وجه أيقونة... (ص ٩١)

وعلى عكس نصيحة صديق للراوى: «لا تضع أصبعك تحت ضرر امرأة»، نجد شخصية كليوباترا بابادوبلوس التى تسمت بعد ذلك باسم ولاء بسيونى، أو شخصية ليزا، أو لىلى أو جويدها قره زاده الدردنلى، هؤلاء أقرب إلى جمال وذكره وسحر أسطورى، أكثر من كونهن مجرد نساء، ونساء على تلك الشاكلة التى عرفناها عند الراوى فى نظرتة للشق الأول من تشخيصه لهن، ولكنهن دائما خارج نطاق اليومى والمألوف، فهن أجنيات أو من أصل غريب أو هن ببساطة ينتمين إلى الماضى، أو قد انتهت حياتهن وبدأت أسطورتهم.

*

ولعل ذلك يقودنا مباشرة إلى خبرة الشبق عند هذا الراوى، وهى خبرة خاصة جدا مهما كانت الإيماءات إليها سريعة خاطفة، شأن صنعة الكاتب كلها. ولعل الرلوى عنده تعلق «فيتيشى» بقدم المرأة: «ففى ملمس قدميها أحس بنعومة الرحم» (ص ٩٧)، أو «كنت متيما بساقيها، وذات مرة حبوت أمامها حتى تسمح لى بتقبيل قدميها» (ص ١٣)،

هذا الراوى نفسه وكثيرا ما سببت لأبيه - غاوى جمع تحف الساعات القديمة - مضايقات، وكثيرا ما اتهمته بالتقتير وتبديد المال (ص ٨). وهى مرة أخرى تسخر من الأساطير العريقة ولا تفهمها وتهمس للراوى الآخر - الذى هو فى الواقع هو نفسه لا يتغير مهما تغير فى اسمه وظروفه ومواصفاته - وتقول له ساخرة «يا ندامة ويا مصيبتنا من الحكايات!» (ص ١٩)، وهى نهابة للفرص: «إنت تعرف الدكتورورة من زمان؟ اطلب منها تكرمنا فى الحساب!» (ص ٢٥)، فهى دائما «تشغلها الأمور المالية» (ص ٢٦)، وهى تكرر تهمتها لزوجها بالبخل فى قصة أخرى هى دائما تنويج على القصة نفسها (ص ٤٤).

ولعل أوضح تشخيص لهذا الشق من المرأة نجده فى قصة «يوميات» حيث تمثل الأم (دائما هى الأم والزوجة) دوراً كله غضب وحقد لا يبرأ، وهى أيضا على أنها تسببت فى إثارة شحناء عائلية تخادع زيجها فتذهب لزيارة ابنتها التى حرم الزوج عليهم زيارتها. وفى هذه القصة نفسها لا تهتم النسوة إلا بشيئين لا ثالث لهما: المشاحنات، والأمر المالية المتمثلة أساسا فى بيع المصاغ من أجل بناء مقبرة.

على أن فكرة بناء المقبرة التى راودت تلك العائلة القبطية وألفت فيها بذور التناحر والتباغض، هى بالضبط تقليد مصرى عريق لا يخطئ الكاتب كعادته فى أن يومئ إليه إيماءات وجيزة ودالة. إن الطبقة التحتانية والأساسية فى القصة ليست فى هذه النزاعات، بل فى التوق إلى الخلود: أن يوضع اسم الأب على قطعة رخام مصحوبا بكلمة من الكتاب المقدس. وتنتهى القصة مع ذلك بتمويه بارع يتعلق فقط بما أثارته المقبرة من خلاقات عائلية يومية ومبتذلة، كأنما تلك الخلاقات هى لب القصة. وفى ذلك مثال واحد - يظل يتكرر باستمرار - على الفن المراءغ عند جميل عطية إبراهيم.

وكأنما صديق الراوى يعلن عن رأى الراوى - الكاتب فى النهاية - عن هذا الشق الأنثوى؛ إذ يصف النساء عامة بأنهن:

وإن كان يخفى شيئا آخر - «الطائرات الإسرائيلية تعربد في سماء القاهرة، وقد سيطرت على أجواء سيناء» (ص ١٩). بينما قبل ذلك بسنوات كانت كلية الحقوق قبل الثورة:

مليئة بالتيارات السياسية والمدارس الفكرية: وفديون، سعديون، مصر الفتاة، حزب وطني، إخوان مسلمون، شيوعيون، بالإضافة إلى الشعراء والكتاب والفنانيين المدافعين عن مذاهب العبث والعدمية... (ص ١٨)

وبعد ذلك بصفتين: «البلد تعيش هزيمة نكراء مدوية لا مبرر لها ولا يعرف أحد مداها...» إلى آخره (ص ٢٠). وهزيمة ٦٧ تلح على هذا الراوى الكاتب إلحاحا له بالطمع ما يبرره: «بعد ضياع سيناء والقدس لأشئ يهم» (ص ٣٤).

أما ليلى - المرأة شبه الأسطورية اليهودية التي تردت في أن تصف نفسها بأنها مصرية مع أنها ولدت في الخرنفش والتي يلوح أنها جاسوسة صهيونية في نهاية الأمر - يلوح ذلك دون أن يتأكد تقريره مباشرة، كمادة الكاتب - فهي تحدث الراوى عن أحلام اليهود ووعد بلفور وعن هرتزل، أما الراوى «فلا يدرك أبعاد حديثها بسبب انشغاله بالقضية الوطنية في مصر حتى النخاع» (ص ٥٠)؛ ففي ذلك الوقت كانت المسألة الوطنية هي الاحتلال والقصر وليست فلسطين، أو هكذا كان يجرى الوعي الشائع بالمسألة السياسية.

والنبوءة الغامضة المقتضية والمبتسرة تأتي في نهاية قصة عجوز يعانى أزمة إحالته على المعاش: «بعد حرب ١٩٥٦ قامت حرب ١٩٦٧.. ثم اشتعلت حرب الاستنزاف، وبعدها حرب ١٩٧٣»، ثم تأتى النبوءة الملفزة: «الحروب القادمة كثيرة أيضا». هل هي ملفزة حقا؟ كم من الحروب جاءت، أو ستجي؟

من الإشارات الغامضة أيضا - أو التي تبدو كذلك - أن الراوى في قصة «لوحة زيتية» أقام آخر معرض له قبل النكسة هو:

عبارة عن صور زيتية لصفائح القمامة، صفائح قمامة متعددة ومليئة بالقمامة وعلى موائد

ولكن المرأة ترفض إشباع هذه الشهوة الفيتشية في المرتين كلتيهما.

أما الخيرة التي تأتى في صفحة ١١٢ والتي أسماها (هل في هذه التسمية شيء من السخرية ولو كان غير واع؟) «شيئا رهيبا، شيئا كالبركان، كائناتوه المدمرة في هذا العالم، كالشر نفسه، أو كالتقوى نفسها، شيئا عاصفا كالجنون أو العدل». فلعل القارئ يعود إليه، ولكنها أيضا رفضته، بل صغته على وجهه قائلة: «أحبوان أنت؟»

والراوى يحكى عن عنايات فيقيل:

كنت أدعوها فرسة، وعندما نسير في الغرفة عرايا، وكان ذلك قبل إقبالي على دراسة اللغة اليابانية (كأن ثم علاقة بين العرى واليابانية!) أقرب جسدها وأشمحمه وأربت عليه في قدسية، كأننى أتعيد له. (ص ١١١)

لا غرابة، إذن، أن توجد المرأة عند هذا الراوى في عالمين منفصلين، فالمرأة السحرية أو المشتهاة، سواء، ترفضه، أو هي إما قدسية وإما شيطانية، أما المرأة العملية الأرضية فهي تنكح عليه عيشته، لكنها مع ذلك عماد الحياة اليومية وسندها.

وحتى عندما يذكر ذكريات «وحدث بين جسدينا» أى بين الراوى وإحدى تجليات المرأة الأسطورية، فإنه يصفها بأنها ذكريات «عابثة» كأنه يتصل منها، كأنه هو الذى يرفضها، لأن الأسطورة - بتعريفها - مقدسة، لا تمس.

*

التيمة الثانية التي تتردد - على استحياء ولكن بإصرار - هي كما تتوقع دائما من هذا الكاتب، تيمة الهم السياسي.

ومع أن (أحاديث جانبية) على خلاف ثلاثيته المعروفة (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و(١٩٨١) (اغتيال حلم) لا تمكف مباشرة على علاج المسألة السياسية، فإنها لا يمكن إلا أن تمس هذه المسألة، ولو على سبيل مجرد السرد والحكى الذى يبدو كأنه فرعى أو ثانوى - وإنما كل شيء يبدو كذلك

الإجابة تبدو واضحة، بطبيعة الحال.

ولكن النقيض هنا لا يخفى، فإن هنا اهتماما آخر هو ما قد أصفه بأنه همّ ما وراء الواقع، على ما فى (أحاديث جانبية) من تقنيات «واقعية» ونبرة سرد صاحبة وهادئة الإيقاع، مع كل ذكائها.

إشارات وإيماءات تأتى، فى تضاعيف هذا السرد الذكى، إلى السر، والشياطين والغوامض غير المفصرة:

- «هناك علاقة ودّ خفية تربط بين الإنسان وحوائه» (ص ١١).

- «رأيت السر يفارق الجسد» (ص ١٣).

فهو هنا يفيد من الاستخدام الشعبى لكى يسرد واقعة الموت، بعد أن أكد صديق الراوى «أن لمعة العين.. فيها سر الحياة».

والراوى يحكى عن ذكرياته - وهى هنا ليست عابثة - مع صديقه، أو عشيقته ربما القديمة، فبعد أن منحته قبلة ساخنة قالت له: هل تعرف أننا خلقنا بالصدفة؟

لازلت أذكر تلك الرعدة التى أصابتنى من قولها، وقد لسعتنى كلماتها بنيران حارقة، فانتفضت واستعدت بالله من الشيطان الرجيم وبسملت وقد تخيلتها الشيطان الرجيم يحادثنى وقد تجسد أمامى على صورة فتاة جميلة... (ص ١٦)

هاهى ذى المرأة الأسطورية، ضد - القدسية، واقعية جدا، وتقع فيما وراء الواقع، فى وقت معا.

وفى قصة «يوميات» نعرف أن حنا رفض دفن حرم صديقه مجلّع فى مقبرته، وادعى أنه نسى المفتاح، ولكنه كان يتشام من فتح المقبرة فى بداية العام، فالمقبرة إذا فتحت فى بداية العام فلن تكتفى بجثة واحدة، وتبدأ فى سحب الأحياء واحدا بعد الآخر (ص ٦٤). فأى فزع فى تلك الإرادة لقوى القبر!

وهو يكمل مشهدا شبقيا عن العرى واللغة اليابانية والتعبد للجسد بأن يقول:

مهجورة والصفائح نلمع وتنطقى كأن إضاءة داخلية فى اللوحة تغمرها. (ص ١٢٩ - ١٣٠)

وفى هذا السياق نفسه يأتى هذا الراوى؛ إذ يسرد حكاية عن ذلك الرسام: «يضرب بالفرشاة، ويتحدث عن مظاهرات الطلبة، وحياة السجن، والمومسات... ولا أتبين شيئا من كلامه». أما نحن فلعلنا نتبين شيئا واضحا - وإن كان مضمرًا - فى هذا الترادف الغريب بين مظاهرات الطلبة (وأسبابها) وبين السجن والدعارة، خلقية أو عقلية أو روحية سواء.

هذا الهم السياسى - تلك التبعة الرئيسية الأخرى - مخامر يغمر القصص كلها، أو يغمر هذه القصة الواحدة كلها، بجو خفى مضمر وتحتانى - إن صح أن الجو يمكن أن يكون تحتانيا - ولكنه هناك رازح وقوى.

وقد يقال إن هموم الحقبة الناصرية، وبدايات الحقبة الساداتية تسيطر على هذا الكتاب، بينما هى قد انقضت، بخيرها وشرها، أو على الأغلب بشرها، ولم يبق منها خير. ولكننا هنا نغفل دور الكاتب المؤرخ الذى يعنى بهموم وطنه وهموم تاريخه. أليست هموم الماضى متصلة وممتدة فى الحاضر؟ أليست هى منبع همومنا اليوم، وربما غدا؟ وهل توقفت الخديعة؟

يترادف هذا الهم السياسى المخامر بهم آخر هو من أجلى وأثقل هموم الطبقة الوسطى - عليها ودنياها - همّ ادخار المال، وحسبان حساب الزمان وتصاريفه، وتقسيم الثركات، وتوزيع الأموال، وبيع المصاغ والمجوهرات والساعات القديمة، وتأجير البيوت والغرف والمساكن، والانتهاكات بتديد الأموال، وأيام الضائقة المالية فى مناسبات زواج البنات. (انظر مثلا صفحات ١٠، ٣٤، ٦٧ وغيرها).

فهل ثم صلة بين الهم السياسى وبين هموم الحياة اليومية عند أبناء هذه الطبقة التى ينتمى إليها الراوى - الكاتب.

فى عرف أصحاب التصورات الراضة المقررة. وهو ما أراه صحيحا فى (أحداث جانبية) لجميل عطية إبراهيم.

إننى أزعم أن لهذا التوحيد ما يسره من داخل النصوص نفسها، فإن الراوى لا يحكى حكاية - هى النص - بل هو نفسه الحكاية التى يروىها بلا تفرقة، لأنه لا يروى عن حكاية خديعة أو مراوغة أو صراع، بل يمارسها جميعا، على مستوى أعمق. الراوى، إذ يقل عن الخديعة إنما يفعلها فى الوقت نفسه، يخدعنا، نحن القراء، ذلك الخداع الفنى الجميل، ليس فقط بمعنى الإيهام أو الترميز بل بمعنى أنه لا يتخذ أبدا دور المعارف الخارجى الذى ينفصل عن نصه ليرويه، هو يتقمص نصه ويلعب لعبة النص نفسه.

أما زعمى بتوحد الكاتب بهذا النص الراوى - أو الراوى النص، فى تشكّل ثلاثى، فهو ما يتحقق أحيانا، وليس دائما، وخاصة عندما يخوض «النص الراوى» مغامرة التأمل، والتساؤل، أو التفكير، أو التعليق على الأحداث؛ إذ نسمع هنا نبرة المؤرخ القاص التى نعرفها جيدا عند صاحب ثلاثية (١٩٥٢) و(أوراق ١٩٥٤) و(اغتيال حلم) التى صدرت أخيرا بعنوان (١٩٨١).

هذا الراوى متسائل دائما، أحاطت به أنواع المراوغة، سلبا وإيجابا، إنه ليس الكلمة الأولى ولا الأخيرة، بل إنه سؤال متصل بلا إجابة.

إنه هو الذى «يتكلم» طول الوقت (فيما عدا قصة واحدة بضمير الغائب المفرد الذى يخادعنا - أيضا - لأنه فى حقيقة الأمر ترجمة لضمير المتكلم المفرد، وليس صاحب نظرة علوية عارفة بكل شئ)، ولكنه مع ذلك ليس محور العالم ولا أصله ولا خالقه. هو النص المروى نفسه بلا زيادة ولا نقصان وليس «صاحب» النص ولا محركه، ولا مسيره.

*

ولعل أبرز سمات هذا النص - الراوى هو على وجه الدقة أنه مراوغ. أى أن له قصدا مراوغا ومضمرا لا يفصح عنه قص لكنه لا يخفيه أو يطمسه أو يلغيه، بل يترك - دائما - ومضة موحية ولكنها - دائما - فى غاية الرهافة، أو كما

أحاول السكنى والبقاء فى داخلها، وأحكى لها شيئا عن ذلك المجذوب الذى رأى جداراً سميكاً يحول بينه وبين الجنة فاخترقه بجسده وطار ثم عاد ثانية إلى الأرض وقد ارتدى ملابس نورانية. (ص ١١١)

وما من شك مرة أخرى فى ذكاء السرد، على إيجازة، إذ يمزج بين عناصر ثلاثة متراسلة وإن بدت متباعدة: هى عناصر الشبق، ثم الحكاية الشعبية وأخيرا العنصر الأسطورى أو ما وراء الواقعى.

وهذا المزج بين الحكى الشبقى والفزع الغامض لقوى ما وراء الواقع يتبدى فى خوف الراوى - فى قصة «البحر» الفاجعة - من بيع المذبايح الضخم القديم، وهاجسه أن سوف تخل كازنة لو فعل، وهو المذبايح الذى كانت جدته تعتقد أنه مسكون بالجن، وبالفعل، ماتت زوجته حتى قبل أن يدخل البيت عليها بمذبايعه الجديد الصغير.

وأخيرا، فإن قصة «البحر» هذه كلها هى مغامرة هادئة النبيرة حدا فى ساحة هذا الذى أسميه ما وراء الواقع، فالبحر - هنا - يغمر القاهرة، أليس هذا مجازا للموت الذى يغمر الحياة كلها؟ أما الزيد على الفم، فهو زيد البحر وزيد الموت معا.

*

ومع ذلك كله، فإن الراوى - السارد يجسد تماما ما استشفه عند جميل عطية إبراهيم من ميزة لعنه يتفرد بها من بين أقرانه: ميزة الفن المراوغ.

هذا الراوى - السارد يتوحد بنصه، حتى ليصبح النص نفسه هو الراوى.

وقد يكون اسم هذا الراوى عباس عجرة، أو مينا، وقد يكون قبطيا أو مسلما، وقد يكون غير مسمى، ولكنه واحد دائما على اختلاف ما يحدده له كتابته، تحديدا دقيقا، من أسماء وظروف اجتماعية ومواقع الحياة، واحد بتركيبته النفسية بل أكثر، بتركيبته النصية كلها.

*

أدرك طبعاً أننى إذ أؤكد بين الراوى والنص، وبينهما وبين الكاتب نفسه أحيانا، إنما أرتكب خطيئة نقدية كبرى

الإيجاز هنا ليس إخلالا على الإطلاق، بل هو علامة تفوق ومقدرة على الاستغناء عن الحشو والفضول والتزيد. (ولست أعنى بطبيعة الحال أن سعة المعجم وغنى المفردات عيب في ذاته، على العكس تماما - ولعل قرائي يعرفون هذا - وإنما المناط هو النأى عن الثثرة وعن العي، واختيار الكاتب من أدواته ما يفى بمقصده الفنى).

ولعله مما يجرى هذا الجرى أن نلاحظ - ونأسى - لأخطاء فى اللغة والهجاء والنحو، هل هى من آثار الطابعين أو المصححين أم قد اقترفها الكاتب؟ فضلا عن شئ من ركافة أو تعثر فى صياغة الجملة، لعله يوقف السلاسة المحببة فى مضى السرد على سننه الممهدة السوية السبل عند هذا الكاتب الصنّاع.

ومهما كانت الأمثلة على ذلك قليلة، فقد كان الأعون والأجدر ألا تأتى إطلاقا، فهو يقول مثلا فى صفحة ١٨: «انقطعت العلاقات بسبب بيعهم الفيلا والانتقال إلى منطقة أخرى» دون أن يشير إلى من يعود الضمير فى «بيعهم». نحن نفهم أن ذلك من سياقات العامية عندما نتكلم ويفهم عنا سامعنا، ولكن أكان ثم حاجة لهذا الاستخدام هنا؟ فضلا عن نبو التقابل بين «بيعهم»... والانتقال»، ثم إن استخدام كلمة «منطقة» هنا غير مألوف وغير مبرر، لأن هذه الكلمة تحمل معانى أو إيحاءات هندسية، طبوغرافية، أو عسكرية، ولكننا هنا فى معرض انتقال أسرة من حى إلى حى آخر.

وغير ذلك ليس بالنادر.

انظر تعثر عبارة مثل «شهدت غرفها الواسعة مطارحة الغرام لها...» (ص ٢٠) وهو يعنى أن الراوى كان يطارحها الغرام - لا يمكن أن يكون بطارح الغرام «لها» - لكنه يكتفى بالمصدر المجمل «مطارحة» عوضا عن «مطارحتى» أو أية صيغة من صياغات كثيرة وافية بالغرض.

ومن الأمثلة الأخرى (ص ٩٧) أن يبدأ فقرة جديدة فى قصته بقوله: «وصدقنى علم النفس هو مجال تخصصه».

وأتساءل هل كان الكاتب يقصد المعنى الدقيق فى كلمة «صاغيا» عندما قال «فاستمعت إليه صاغيا...» أم أنه

كان يقول القدامى فى غاية من لطف المدخل مع استمراره. هو نص - راو مخايل، بل مخايل، لا يفى قط بالوعد الذى يقطعه على نفسه، وإن كان يوحى لنا طول الوقت أنه ينتوى الوفاء به، وهو يستسلم للخديعة - وإن كان يعرفها، بل باستسلامه ومعرفته وما هو أكثر من ذلك يتواطأ مع الخديعة، سواء كان فى داخل الحكاية التى يسردها، أو فى أسلوب حكايتها نفسه، يخيلنا ويخاتلنا ويجر أرجلنا كأننا يتلمظ على حسابنا أو كما يقول الإنجليز Tongue in cheek دون أن يخرج لنا لسانه تماما، كأن قدرا حتميا من الأمانة يقتضيه أن يدلنا مع ذلك على خفاء مقصده مهما أبدى من تمويه.

فى قصته الأولى «ساعة ع.م.ب» يقول الراوى (ص ٣٥):

ألف وأدور فى الحديث، يسمعى (يعنى أباه) ثم.. يصمت، خذلته. سألتى عدة مرات رأيتى، وراوغت.. كنت كمحام يتصدى لقضية خاسرة فيعيد تقديم الأدلة الضيقة التى يمتلكها بطرق مختلفة بعد تغليفها بمعمول الكلام.

ليس هذا ما يحدث فى داخل الحكاية فقط، بل هو نفسه طريقة تقديم الحكاية لنا، مداورا وأمينا فى وقت معا.

وأدلت - فعلا - ضيقة، إن عالمه محصور، محدود تقريبا داخل مواضع لا تتغير، مهما اختلفت بطاقات الترمويه الملتصقة عليها، هو عالم الطبقة الوسطى الدنيا غالبا، وصراعاتها، وعلاقاتها الصغيرة: هذه أماكن منزوية فى القلب وفى الواقع، معتمة، وغير نظيفة تماما، وضيقة حقا، لكنها مرصودة بغاية الأمانة، على مستوياتها المختلفة، سافرة ومضرة، ظاهرة وخفية.

■

وفى هذا السياق - فإن أدلته ضيقة حقا، بمعنى أن هذا الكاتب المجيد قد اعترف لى، ذات مرة، أنه لا يملك - إلا قاموسا محدودا من الكلمات، ولكنه بهذا العدد الصغير نسبيا استطاع أن يعبر عما يريد. وأزيد على ذلك فأقول إنه بهذا المعجم الضيق أجاد التعبير بالفعل عما يريد، وإن

كان يريد أنه استمع إليه فأحسن الاستماع وعندئذ فالكلمة الصحيحة هي «مصغيا»؟ أما «صغى» فهو أنه مال، والشاهد هنا هو الآية القرآنية: «ولتصغى إليه أفئدة الذين لا يؤمنون بالآخرة...».

ولعل الخلط بين كلمتي «أحاجُ» و«أحاجي» في قصته «شجرة المعرفة» مما لا يكاد يفتقر، لأن الخلط بين الحجة والأحجية مما لا يمكن أن يسوغ. أم أنه خطأ مطبعي مرة أخرى؟

*

يبقى أن أشير بسرعة إلى أن بناء الإيهام القصصى أو السردى قد يعوزه شيء أو أشياء. ليس إحكام الصنعة، في تصوري، مطلوباً أو مرغوباً في كل الأحوال، ولكن الخلطة التي تأتي عن غير مقصد فني متدبر، ليست بدورها شيئاً مرغوباً.

في قصة «ساعة ع.م.ب.» يبدأ الراوى بقوله:

١ - «أثناء زيارة لى إلى بيت والدى.. منذ عدة أعوام».

ثم يقول الراوى عن والده:

٢ - «فربما ظن في شيخوخته، وقد تجاوز الثالثة والسبعين».

والده الآن قد تجاوز الثالثة والسبعين منذ عدة أعوام، أى أنه على الأقل في نحو الثامنة والسبعين، إذا جعلنا «عدة أعوام» تعني خمسة أعوام مثلاً، أى أنه خرج على المعاش منذ نحو عشرين عاماً.

٣ - أما توقيت حدوث الواقعة التي يرويها النص فهو «بعد عشرين عاماً أو يزيد» من فترة دراسة الراوى وحبيبته القديمة كليوباترا في كلية الحقوق وكلية الطب على التوالي، «في ذلك الوقت، قبل الثورة» (ص ١٨) أى على الأكثر في العام ١٩٧١ إذا تصورنا أنهما كانا طالبين في عام ١٩٥١ مثلاً، قبل الثورة بعام واحد.

وفي هذا العام (في ١٩٧١) - وحسب ذلك التصور - كان أبوه في الثامنة والسبعين من عمره أو يزيد، على أحسن التقديرات.

قد عرفنا الآن أن توقيت الواقعة المروية هنا إنما يأتي مباشرة بعد هزيمة ١٩٦٧، وقبل موت عبد الناصر (ص ٢٢)؛ أى في ١٩٦٨ أو ١٩٦٩ على الأكثر، وليس في ١٩٧١. فهل فارق السن هنا مهم؟ أليست وفاة عبدالناصر مما له أثر في خلفية القصة؟

على أنه من الممكن - مع ذلك - تصور أن توقيت القصة إنما هو في ١٩٦٩ وأنه منذ «عشرين عاماً أو يزيد» (١٩٤٩) كان الراوى وصديقه مازالا في الجامعة.

٤ - لكننا نعرف بعد ذلك أن عائلة الراوى قد باعت الفيللا منذ أكثر من ثلاثين عاماً (ص ٢٧) أى في العام ١٩٤١ على أكثر تقدير.

فهل كانا في الجامعة عام ١٩٤١ أم في ١٩٤٩ أم في ١٩٥١؟ ومن ثم تتدخل كل المواقيت؟

يتجنب الراوى - الكاتب أن يحدد التاريخ فلا يقول إلا عبارة «منذ عدة سنوات». ولكنه يقول: إن «والده خرج على المعاش منذ أكثر من عشر سنوات»، بينما هو الآن، حسب تقديرنا عمره وفقاً لقول الراوى ابنه، في الثامنة والسبعين. فهل كان المهندس يحالون إلى المعاش في الثامنة والستين؟ لم يكن التوقيت الدقيق بالأمر المهم في النص لولا أن الراوى يضع الخلفية السياسية والتاريخية موضعاً له أهمية كبيرة وإن كانت مضمرة.

فلعل الخديعة هنا ليست فقط خديعة الأب المحتضر، وليست فقط خديعة أوقعت بنا، نحن القراء، حتى نهاية النص تقريباً، بل ربما كانت خديعة قد أوقعت بالوطن كله. وعندئذ كان ضبط التوقيتات أمراً ضرورياً.

*

إن «الخديعة» التي تشكل موضوعاً - ومضموناً رئيسياً في هذا الكتاب قد تمتد فتشمل ما هو أكثر من النوايا وضروب الخذلان، فكأنما الحياة كلها تمارس خديعة شاملة، كما نرى في قصة «صديقان»، وهي امتداد أو تكملة لقصة «ليزا» التي جاءت قبلها وفصلتها عنها قصة أخرى هي «يوميات».

الحسية، بينما هو يمارسها علينا. إنه لا يحكى فقط حكاية خديعة - كأنما الخدوع فيها متواطئ مع ليزا الخادعة - بل هو يمارس علينا مراءغة مزدوجة، يغلف الحسية بالخديعة، ويغلف الخديعة بالحسية، يذنبهما - دون كلمة مباشرة واحدة - بينما هو يتواطأ معهما بمعنى من المعانى.

*

من سمات هذا الراوى - أو هذا النص الراوى سواء - فضلا عن المراءغة، أشياء تدرج فى السياق نفسه من قبل «الحذر»:

- آرائى الحقيقية لا أصرح بها إلا لنفسى صباحا وأنا أسير بمفردى. (ص ١٠٤)

- فى داخلى دائما أرنب يقظ مذعور يكاد الحذر يقضى عليه من شدة الخوف، ولكننى (وهذا مهم حقا) لكننى أيضا مقامر بطبعى. (ص ١٠٥ و ١٠٦)

- أظل طوال اليوم حذار من شئ ما... (ص ١٠٧)

- وعزمت على إخفاء دراستى (لغة اليابانية). (ص ١٠٨)

فهذه ليست فقط سمات الراوى بل هى خصائص النص نفسه، وهو هنا ذلك المقطع المكون من عدة مقاطع «طقوس الخريف»، «الأوراق القديمة»، «اللغة اليابانية»، «الفراق»، «شجرة المعرفة»، «عود على بدء» (كنت قد قرأتها كلها منذ عدة سنوات باعتبارها قصة واحدة. كما وضعها الكاتب).

*

وهذا المقطع المتعدد هو نفسه يكون جزءا من النص الأشمل الذى ينظمه نسق واحد، ورؤية واحدة، بل وصياغة واحدة، مهما بلغ من حرص كاتبه على ممارسة الخداع البرئ فى تمويه الأسماء والأماكن والمواقع والظروف.

إن الحدائية عند جميل عطية إبراهيم هى فى تصورى أن القصة القصيرة عنده ليست شرائح منفصلة، ليست وقائع

الصدىقان هنا، كلاهما، مضروب، مخدوع. وهنا أيضا لا يفنى الصديق بوعده لصديقه، وهنا أيضا لا يجد الصديق المحبوط غرفة صغيرة مناسبة فى طنطا.. لا يجدها، فماذا فعلت به الحياة، هذا ما يتركه الكاتب معلقا وغير محسوم، وكل شئ هنا، تقريبا، غير محسوم، كما أن العجوز فى القصة الموسومة بصفته «العجوز» هو أيضا لا يفنى بوعده لنفسه بأن ينقل زوجته إلى مدافن بورسعيد، «لأن الحروب القادمة كثيرة أيضا».

أما قصة «أحاديث جانبية» فهى غرة هذا الكاتب، لأن المراءغة هنا متعددة ومعقدة فى داخل القصة، كما قلت أكثر من مرة - وفى صيغة تقديم القصة لنا أيضا. الكل هنا متهم، شريك، كاذب، ملتبس، الراوى والعجوز والفتاة والصديق والزوجة كلهم يخفون مقاصد مراءغة لا تفصح عن ذاتها قط، وإن كانت تخابيلنا - وتخابيل شخوص القصة بعضهم بعضا - وكلهم متلبثون فى أماكنتهم الضيقة المعتمة، بل إن الكاتب هنا لم يقنع بقناع الراوى فقط بل مارس لعبته، لعبة الراوى نفسه، هل هو يراءغنا - أيضا؟ أم أن المراءغة هى مضمونه وموضوعه معا؟ لماذا يخفى على قارئه حقيقة نوايا شخوصه، كأنما هو يمثل كلا منهم، وإن كان يبدو واحد منهم فقط، إن ضمير المتكلم الذى يستخدمه الكاتب هنا هو أيضا مراءغ، لأن الحكاية ترمى إلى أن الراوى - وربما الكاتب - يعرف أكثر بكثير مما يقول.

فى قصة «ليزا» نجد، مرة أخرى، أنها قصة خداع، ومرارة، وعدم فهم. ليزا تخدع الراوى عن نواياها غير المفصح عنها، أهى نوايا الجاسوسة أم نوايا المرأة الغريبة العدوانية «اللبوة الشرسة» كما تصف نفسها. كيف لم يدرك نمرجى البهائم وكاتب الحسابات البيضرية الذى أصبح موظفا فى التليفونات ولكنه تعلم الحديث بالفرنسية بطلاقة، وقرأ الكتب؟ (لماذا علمته اليهودية ذلك كله؟) لماذا لم يدرك أنها تخدعه؟ ولكن الكاتب هنا يغلف قصة الخداع المرهذه بأنواع من السكر الشهوى، والجراءة على الطابو. كأنما هذه الجراءة نفسها «تبرها» تيمة الخداع، وكأنما الحسية الشهوانية مدانة خلقيا - ضمنا - لأنها مرتبطة بخديعة، ومن ثم فقد فرغ الكاتب هذه الحسية من نضارتها وبكارتها، كأنه يبرر إدانة

من سرقة حافظة النقود (١٠٨). هل هو أيضا الخوف من رقابة داخلية أم خارجية، ومن سلطات قمع حقيقية أم متوهمة؟ ومع ذلك فإن النص الراوى مقامر، بل مقامر بطبيعته، ويقبل مخاطر كثيرة، إن لم يكن يقبل عليها بالفعل.

هو مثلا يرى أن العرى لا يليق (صفحة ٥٥) ولكنه يمارس هذا العرى - فى داخل الحكاية، وفى سرد الحكاية سواء - بل لا يتورع عن حكاية هذا الشئ الرهيب المدمر الذى كأنه الشر نفسه فى صفحة ١١٢.

وفى هذا النص نجد عبارة تتكرر كثيرا - وتدل على الكثير - تأتى فى صياغات متقاربة: «نسيان الأمر برمته» (ص ٩٧)، «طلبت منها أن تنسى الموضوع» (ص ٨٩).

إن السلبية، والتكوص عن المواجهة هى من خصائص الراوى (النص؟). وقصة «ساعة م. ب.» أول قصص الكتاب وأكبرها حجما، وأهمية ربما، هى قصة سلسلة من أنواع السلبية، والتقاعد، والجشع الصغير، وهى قصة شديدة المرارة، والتشاؤم (تلك سمة النص كله) على رغم مما يلوح من بساطتها وسلاستها وبعدها تماما عن كل بوح عاطفى أو تساهل شجنى:

زاد حزنى لخدبعتنا له فى اللحظات الأخيرة من عمره... (ص ٤٠)

فقط، لم يفعل الراوى شيئا بعد حزنه المؤثر.

لكن النص - هنا ودائما - قد فعل شيئا، بمجرد كتابته، بمجرد وجوده.

*

إن تقنية نهايات المقاطع - أو القصص - فى (أحداث جانبية) لها دلالة وأهمية، فى ظنى.

ولعلنى سرف أسمى هذه التقنية: «نقائض النهايات»، وذلك على خلاف فجاءة النهايات المعروفة، والمشهورة، باسم «لحظة التنوير» التقليدية.

إن النهاية هنا لا تلقى ضوءاً - من الخلف إذا صح التعبير - على القصة أو على المقطع كله، فقط، لا تعطيه

صغيرة منعزلة، ليست لمّا لمشاهد أو صور أو تركيبات متفارقة متغايرة، بل هى تكون منظومة واحدة، كأنما هى تقع على تخوم القصة والرواية معا، كما كان الشأن فى كتابه الجميل (البحر ليس بملآن) الذى يقع على التخوم بين القصة القصيرة - الشعر - الرواية.

أما اختلاف النهايات فى المقاطع المختلفة فلا يعنى بالضرورة استقلال هذه المقاطع، بل على أن التمايز النسبى فى هذه النهايات قد يؤكد انتماءها إلى نص واحد شامل يمكن أن نعتبره «مظلة» عريضة: تنضوى تحتها المقاطع - القصص - النصوص.

ولكن نهاية الكتاب كله دالة، ولعلها تلخص رؤية «الكاتب - الراوى - النص» الواحد:

«هذه اللوحة تصور أحد القتلة فى جو كابوسى».

«فابتأست».

الكابوس فى هذا الكتاب يتخفى تحت قناع من السلاسة والبساطة الخادعة، أما القتلة فهل هم المخادعون؟ هل الخديعة السارية فى تضاعيف هذه الرؤية الكابوسية معادل فعلى للقتل؟

*

وليس يبعد عن الاحتمال أن انحيازى المعلن والمسبب والمعروف لما أسمىه «الكتابة عبر النوعية» قد يكون له أثر ما. فى تصورى أن هذه المجموعة من القصص ليست مجرد لمّ لشتات من الحكايات، بل ينظمها سلك واحد، أو هى تندرج تحت نسق عريض موحد، ليس لمجرد وحدة الراوى، الذى يرويهها جميعا بضمير المتكلم الفرد (فيما عدا نص واحد هو نص «العجوز» الذى يقرأ فى الواقع كأنه بضمير المتكلم نفسه) كما أسلفت القول، بل لوحدة الموضوع - المضمون، فى هذه المقاطع جميعا، وهو موضوع الخديعة والمراوغة التى يوقعها شخوص الكتاب بعضهم ببعض، وتوقعها الحياة وظروفها بهم جميعا.

*

من سمات هذا النص - الراوى، كما رأينا، الخوف، الخوف من غضب الرؤساء، الخوف من كارثة غير مفهومة،

يجاوز الواقع الأرضى البليد، ويشارف حافة ما وراء الواقع، بما فيه من قدسى، وغيبى وما هو غير قابل للفهم؟

فى مقطع «الأوراق القديمة» ينتهى الراوى أنه وجد فى أوراقه شيئا كان قد نسيه، «له ملامح وتفاصيل ذابت منذ عشر سنوات أو يزيد، هذا الشيء هو أنا». وهو غير صحيح، لأن مجرد عودته إلى اليوميات أو الأوراق القديمة إنما هو تأكيد لهذا «الأنا». لكنه ينكر ذلك لأن حبيبته رفضت الزواج به، لسبب ليس له علاقة بديانته، معنى لسبب له علاقة به - هو - بهويته نفسها لا بمجرد ديانته، لهذا أنكر الراوى «أنا» القديم، كأنه لا يطيق أن يكون «أنا» الآن هو المرفوض بل كان ذلك يتعلق بالأنا القديم المندثر. إنكار غير مجد وغير صحيح.

فى مقطع «اللغة اليابانية» تأتى النهاية عبثية وغير مفسرة، وكأنها غير ضرورية: «اللغة اليابانية سوف تجلب لى المتاعب» من غير أى تبرير. كأنما يقول إن فهم الرموز والإشارات - وهى جسد اللغة اليابانية - لن يتأتى عنه إلا المتاعب، فالتكوص أولى، وعليه «نسيان الموضوع برمته».

وعنايات فى نهاية مقطع «الفراق» حبيبة يصعب على الراوى فهمها، ولكنه لا يلح عليها - كعادته - حتى عرف أنها تزوجت من رجل آخر.

كان قد طلب منها هذا الشيء الشبقي الخاص به، رهيبا ومدمرا، لكنها صفعته على وجهه، ولم يرها ثانية.

زواجها برجل آخر هل هو تطهير لها، أم هو تطهير له؟

■

وللمزاوغة هنا قيمة إيجابية، فهى ليست فقط من قبيل مكر الفن الحميد، بل هى تدعونا إلى تجاوز عتبة التلقى السلبي المألوف، بل التخلّى عن دور «المتلقى» بما يعنيه ذلك من انتظار لما يلقى إليه من حلول أو من تفسيرات، لنذهب إلى ما بعد ذلك، إلى دور «المشارك» فى اللعبة، دور يطلب من صاحبه أن يفكر لا أن «يستقبل» الأفكار أو الأوضاع، أى أن يوجد لها، أن يسهم فى تشكيلها.

فقط دلالة كانت مزاوغة على طول النص، بل هى تقف فى مواجهة النص السابق، على نقيضه، كأنها ضربة مسددة إلى ما سبقها، وليست امتدادا له أو مفاجأة معدة من قبل كما هو الشأن فى القصص التقليدى.

النهاية هنا، بمعنى ما، ليست نابعة من النص بل معاكسة له، ومن ثم فهى عاكسة لمقصده المزاوغة.

فى نهاية «ساعة ع.م.ب.» يقف الدولاب - الخالى من الساعات - ليعزى الأب المحتضر على اعتبار أنه ملئ بالساعات؛ الخدعة هنا مزدوجة، تأتى بالدولاب على رغم أنه حافل بالدلالة، بينما هو خاو، لكى ترضى الذى يموت، ولكن الراوى يحزن جدا لهذه الخديعة.

وفى «ليزا» يدرك الراوى أنها كانت تخدعه طول الوقت - هى الخادعة هذه المرة وليس هو - ولكنها كانت قد قالت له: «سوف يأتى يوم تتحنى فيه إطلاق الرصاص على» فكأنها لم تخدعه حقا، وكأنما هو الذى رضى بالخديعة، سرا، ومع ذلك كله فما هى الخديعة؟ نحن لا نرى قط أنها ارتكبت جرما تستحق القتل عليه أو أى جرم على الإطلاق، إلا أنها يهودية مصرية متكررة لمصريتها، فهل هذا هو جرمها الحقيقى، فقط؟

وقصة «العين مرآة الجسد» مصداق لدعوى فى أهمية ودلالة النهاية - النقيض، على خلاف معنى «لحظة التنوير».

«صدقى» الذى وصف عبر النص كله بأنه بليد الحس، عيناه أشبه بعيني السمك الميت، رتيب الكلام. هذا الرجل المحمل الملول يوجد منتحرا فى غرفته، دون تفسير، دون تبرير، فى نوع من الحس بالعبثية كامل يخامر النص كله ليس فى هذا المقطع وحده بل فى (أحاديث جانبية) كلها.

هل تشير القصة إلى ذلك - أم تؤكد نقيضه - عندما يقول الراوى أن «سلامة» - وهو آخر لا شبه له بصدقى - كان خائفا من الموت يحتفظ بقصاصات من الصحف كلها تتعلق بحوادث قطارات فى سيبيريا وكينيا ويوغوسلافيا والقاهرة؟ أم أن المستوى التحتانى المضمهر من النص هو المستوى الذى تجرى فيه عبارة المرأة الأيقونة؟ وهو مستوى

شيء، وصامتا، يأمره بالعودة فى نهاية؛ الشهر القادم، أى بالتأجيل والتسويق إلى ما غير نهاية، «لا فائدة» من حب الراوى لعنايات، ولا فائدة من هذا العالم، لا فائدة من هذه الحاجة نفسها.

المراوغة هنا تخفيف وحث، قد يكون مفضيا إلى تفسير أو أكثر، وقد لا يكون، لكنه على أى حال دعوة للسعى إلى إعادة خلق النص.

*

بلى. ثم «فائدة» أساسية، لعلها لا جدوى لها على المستوى البراجماتى - ولعلها على هذا المستوى نفسه ذات جدوى أيضا - هى قيمة الكتابة، وأمانة الكتابة، حتى لو تخفت تحت قناع الفن المراوغ.

فى مقطعى «شجرة المعرفة» و «عود على بدء»، وهما مقطعان أرى أنهما متصلان اتصالاً أوثق من غيرهما، نجد أن محاجة الرب هى أيضا هرب من المعرفة، وأنه «لا فائدة». والغائب الذى يسأله الراوى كأنما هو الرب نفسه، عارفا بكل



ذاكرة الزيتون

توفيق زيا

١٩٢٩-١٩٩٤

عبدالكريم أبو خشاف*

«... الحرب أملت على كتابنا أدباً وثائقياً تسجيلياً...»
إميل توما - الجديده - إبريل ١٩٨٤

تحت ظرف معين (إيجابياً كان أم سلبياً) عامدين إلى استقراء «النص» الذي سيكشف بالضرورة عن أبعاد التفاعل بين التجربة الشعرية والحياة التي أحاطت بها؛ خاصة وأن هذا الشاعر قد تميز بالتلازم الحاد بين الكلمة والفعل، الأمر الذي يؤكد ضرورة المنهج وألويته.

«على جذع زيتونة»^(١) هذا هو عنوان إحدى قصائد زياد الواردة في ديوانه: «ادفنوا أمواتكم وانهضوا» الذي نشر عام ١٩٧٠، ولكن هذه القصيدة بالذات قد كتبت عام ١٩٦٦، وقد وقع اختيارنا عليها، لنقدم من خلالها الشاعر، ذلك أنها في نظرنا، تختصر الكثير من أبعاد شخصيته، كما تكشف في الوقت ذاته، عن جوانب القضية موضوع الصراع والمقاومة:

لانى لا أحيك الصوف

لانى كل يوم عرضة لاوامر التوقيف

وبيتى عرضة لزيارة البوليس

لعل أهمية دراسة تجربة توفيق زياد الشعرية تنبع من مصدرين؛ فهو أولاً لا ينتمى إلى الجيل الأول من مدرسة الشعر المقاوم؛ تلك التي عبرت عن هويتها القومية إثر قيام دولة إسرائيل عام ١٩٤٨م، كما أنه واصل كتاباته الشعرية ملازماً لأقلام الجيل الثانى من هؤلاء الشعراء الذين شقوا طريقهم بنغمة جديدة فى مطلع الستينيات.

أما العنصر الثانى الذى يعزز أهمية هذه الدراسة، فيجئ من كونه الشاعر الذى تميز بتأكيد المهمة السياسية للشعر دون موارد، أو بالأحرى جعله واحداً من أسباب انضال السياسى للدفاع عن حقوق شعبه تحت سطوة الاحتلال.

ولضرورة من ضرورات المنهج، فإننا نعرض عن النمط التقليدى فى تقديم الشاعر من خلال سيرة حياته التى تكتب

• جامعة بيرزيت - فلسطين •

للتفتيش و«التنظيف»

- لاني عاجز أن أشتري ورقا

سأحفر كل ما ألقى

وأحفر كل أسرارى

على «زيتونة» فى ساحة الدار

«التسجيل» هو الحدث المحورى فى هذا المقطع، وربما فى القصيدة كلها كما سنرى، وهو تسجيل يكتسب أهمية خاصة؛ لأنه أولاً متعذر، أو يحدث فى ظروف استثنائية، ولأنه ثانياً مختلف من حيث مادته، إذ هو كتابة من نوع خاص «بالحفر» على جذع زيتونة، كما أن مكان هذه الزيتونة له دلالة، فهي فى ساحة الدار... كل هذه العناصر قد شكلت بعض ملامح الرجل الذى يقوم بهذه المهمة، والتى تؤكد العلاقة بين الإنسان والزمن عبر محورى الاستمرارية والخلود: ونعنى بهما: «الشجرة» و«الكتابة».

يشير الشاعر فى أول سطر من هذه القصيدة إلى الفكرة الأم التى توالدت فيما بعد لتصنع مفهوم المقاومة، «فجأكة الصوف» إشارة لامرأة فرنسية كانت «تسجل» بخيوط سنارتها أسماء الخونة فى الثورة الفرنسية. والشاعر يبحث عن فعل مشابه، لا من حيث الديناميكية، بل من حيث الغرض، فتلك التى ترقب بهدوء وتكتم، وشيء من الدعة، طبيعة ما يدور حولها، لجأت إلى هذه الوسيلة التى تناسب مع طاقاتها، أما تسجيله هو فقد كان اختياراً له ما يبرره؛ فعلاوة على كونه لا ينسج الصوف - والأمر هنا يتجاوز حدود المعرفة إلى الإشارة إلى أنماط المقاومة الشعبية - علاوة على ذلك فإن بيته يخضع لمراقبة دقيقة من قبل رجال الشرطة، ثم إن إمكاناته لا تسمح له بشراء الورق (وهذا بدوره يشير إلى فصلته الاجتماعية). لذا فقد اختار جذع الزيتونة بكل ما تمثله هذه الشجرة من أبعاد، ثم إن هذه الزيتونة ليست كأى شجرة زيتون، بل هى موجودة فى «ساحة الدار» وهذا التحديد يمنحها شرف الانتماء للدار وانتماء الدار لها، ثم، وهذا هو الأهم، إنها تملك حظاً أوفر فى البقاء على قيد الحياة قياساً على أشجار الزيتون التى كان مصيرها الاقتلاع من قبل هذا الخصم المشترك للإنسان والأشجار، ثمة دلالة

أخرى وليست الأخيرة تتمثل فى طبيعة البيت الفلسطينى الذى يحتضن شجرة الزيتون، إنه بيت الفلاح الذى ينسج توفيق زياد رؤيته الفكرية والفنية من خيوطه.

إن الفعل «كتب» هنا يتحول إلى الفعل «حفر» حاملاً المهمة ذاتها، مع اختلاف مستوى الكتابة ومغزاها، فيتكرر هذا الفعل بعد أن يتصل بالسين الدالة على المستقبل والحاملة لكل معانى الإرادة والتصميم والسرية، والمعاناة، والخوف، والحب، ولكن وبعد هذا كله، ما الذى يريد أن يكتبه، أو بالأحرى «يحفره»:

سأحفر قصتى، وفصول مأساتى

وأهاتى،

على بيارتى وقبور أمواتى

وأحفر:

كل مر ذقته

يمحوه عشر حلاوة الآتى

سأحفر رقم كل قسيمة من أرضنا سلبت

وموقع قريتى، وحدودها

وبيوت أهليها التى نسفت

وأشجارى التى اقتلعت

وكل زهيرة برية سحقت

وأسماء الذين تفتنوا فى لوك أعصابى، وإتعاسى

وأسماء السجون، ونوع كل كلبشة شدت على كفى

ودوسيهات حراسى

وكل شتية صبت على رأسى

وأحفر: «كفر قاسم» لست أنساها

وأحفر: «دير ياسين» تشرش فى ذكراها

(...)

سأحفر: كل ما تحكى لى الشمس

ويهمسه لى القمر

وما ترويه قبره

على البثر التى عشاقها هجروا^(٢).

نلمس عندئذ مدى تفاؤل الشاعر بالمستقبل وثقته بأنه يمتلك مصيره، كما أن حجم هذا النصر يسمح كل أثر للمعاناة، وإن كان له من دور في هذه المرحلة فهو مجرد التسجيل ليعينه ذلك على عدم النسيان:

لكى أنذكر

سابقى دائما أحفر

جميع فصول ماساتى

وكل مراحل النكبة

من الحبة إلى القبة

على زيتونة فى ساحة الدار

إن الإطار التاريخي لهذه القصيدة يشير أيضا إلى أن الشاعر كان كغيره من أبناء هذه الفئة التى بقيت فوق أرضها . وتحت الاحتلال الإسرائيلى، كان يعلق أملا كبيرا على القيادات العربية خلف الحدود، وفى تلك الفترة من الستينيات كانت كل المؤشرات لدى هذه الفئة توحى بقرب ساعة الخلاص. وبطبيعة الحال، فقد كان الحل العسكرى أحد الإمكانيات الواردة إن لم يكن أهمها، لذلك فقد كرر الشاعر نداءاته إلى العرب فى ديوان طويل كرسه للتغنى بالإنجازات والتحول فى البلدان العربية، وحثها على المبادرة بتخليصهم من ذلك الواقع، حيث نقرأ من جملة قصائده العناوين التالية: من وراء القضبان ص ١٠٥، سمر فى السجن ص ١١٣، رجوعيات ص ١٢١، بورشعيد ص ١٣٥، إليكم ص ١٤٠، متى نلتقى ص ١٥٧، رسالة عبر بوابة مندلبوم ص ١٦٦، هنا باقون ص ١٩٧، وثبة الجسر ص ٢٠٥.

إن فحوى الخطاب الشعرى فى تلك المرحلة يكشف عن ارتباط كبير بين ما يكتب وبين الجمهور المخاطب فى تلك الرسالة، وهو غالبا ما يستخدم الضمير الجمعى للمخاطبين دلالة على تعيين مهمة الخطاب وغايته، إيماننا منه بأن الأنا الفلسطينية لا يمكنها أن تتجاوز طاقاتها، لذا فإنها تلهج بهذا النداء القريب من الاستغاثة: (٣)

...كل هذه القائمة من الموضوعات تشكل مادة لهذا التسجيل - الحفر، وهى ولا شك مهمة طويلة وشاقة، وتستدعى من صاحبها بقاء العمر كله يحفر، أو يسجل، ولكن تكرار الفعل «سأحفر» يؤكد نية الاستمرار لديه، لأنه على ما يبدو من «هويته» لا يملك إلا هذا الحفر، وتلك الذاكرة التى يخشى عليها العطب، فيلجأ إلى استبداله هذه الزيتونة بها.

إن هذه الأشياء أو القائمة من الأشياء موضوع التسجيل تقدم لنا الدليل على ملامح صاحب الخطاب ونوع الحياة التى يعيش، إنه ذلك الفلسطينى الذى يرى وطنه يصادر قطعة قطعة من تحت قدميه، وهو أمام هذا، لا يملك أن يواجه هذه المأساة إلا «بالآهات» كما أنه يشتم ويهان، ويسجن، ثم تنظم له المذابح كالذى جرى فى «كفر قاسم» و«دير ياسين»، ولكنه أيضا إنسان حالم لا تقطع عليه المأساة حبل الرجاء والخلاص، لذا فهو «سيحفر»:

كل ما تحكى له الشمس

ويهمسه له القمر

هذا «الحديث» وذاك «الهمس» الذى سنجده يتواصل فى شعر رفاقه الشباب سميح القاسم وراشد حسين ونزيه خير ثم محمود درويش.... ليفقدوا غناء ثوريا يميز الشعر الفلسطينى ويمنحه هويته.

ونحن قبل هذا كله وبعده ربما تساءلنا عن دواعى هذا «الحفر» ولأية غاية يرى الشاعر هذا التسجيل ضروريا؟ وللإجابة فإننا بحاجة لقراءة الأعمال الشعرية الكاملة لتوفيق زياد، كما أننا إضافة إلى ذلك محتاجون لإعادة قراءة وقائع الشريحة الفلسطينية التى بقيت فوق أرضها وتحت رحمة الاحتلال الصهيونى البغيض. بيد أن الرؤية المتفائلة للشاعر والمركزة على قناة فكرية ماركسية تجعل من محاولة الإجابة أمرا ممكنا، فمن خلال إشارته:

وأحفر كل مر ذقته

يمحوه عشر حلاوة الآتى

أناديكم

أشد على أياديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم، وأقول أفديكم...!

هكذا ندرك من خلال هذا النموذج، وعبر نماذج متعددة في شعر زياد أهمية الطابع التسجيلي لديه، حيث تأخذ القصيدة طابع الوثيقة أو الحكاية المعتمدة على الواقع بكثير من تفاصيله في محاولة منه لرسم صورة الوطن في ذاكرة ووعي الأجيال، وحين يشك أن الشعر قد لا يقوى في بعض المواقف على القيام بمهمته فإنه يعهد إلى التسجيل المباشر^(٤)، إدراكاً منه أن هذا الدور يشكل في المرحلة الراهنة تحدياً من نوع خاص، يعتمد أولاً على إنعاش الأمل في النفوس التي أدركها اليأس أو أوشك.

إن هذه السمة من سمات شعر زياد هي في نظرنا صدى مباشر لحساسيته بالظرف السياسي واقترابه منه، لذلك فإننا عند دراستنا لشعره نفاجأ بأننا لا نلمح تطوراً متتابعاً لتعبيره الشعري بقدر ما نقرأ انعكاساً صادقا للواقع مع التركيز على الجوانب ذات الدلالات الخاصة، كبناء السد العالي، وتأميم قناة السويس، حرب التحرير الجزائرية، والثورات والانقلابات العسكرية في كل من السودان والعراق واليمن... وسواها..

عن تطور التجربة الشعرية:

إن محاولة تتبع تطور تجربة توفيق زياد الشعرية لأبد لها من التوقف أمام قضية ترتيبه قصائده (ديوان توفيق زياد طبعة دار العودة ثم الطبعة الأخيرة لأعماله - مطبعة أبو رحمون - عكا ١٩٩٤)، فالملاحظ أن الشاعر قد أعاد ترتيب قصائده أكثر من مرة، ونعتقد أن ذلك قد تأثر على نحو ما بالرقابة وقانون النشر في إسرائيل^(٥). ولكن الشيء المؤكد أن إحدى مجموعات الشاعر- شيوعيون - لم يتح لها أن تنشر إلا في وقت متأخر نسبياً (عام ١٩٧٠) رغم أن أكثر قصائدها قد كتبت في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، ومرد ذلك كما يتضح في ديوانه (طبعة دار العودة) هو إجماع دور النشر العربية عن تقديم الشاعر عبر شعره ذى النزعة الماركسية، كما يلاحظ المتتبع أن مجموعته الأخيرة قد جاءت بإخراج مختلف توارث فيها مجموعة «شيوعيون» تحت عنوان الديوان الثاني «أشد على أيديكم»، وديوان «كلمات مقاتلة». كل

هذا يكشف عن الاعتبارات السياسية والشفافية التي كانت وراء هذا الخلل بين طبعة وأخرى.

هذا وقد توقف عبد الرحمن ياغي أمام هذه القصيدة في دراسته لشعر توفيق زياد^(٦)، وحاول إعادة ترتيب ديوانه الأولين وفقاً للتواريخ المسجلة في نهايات القصائد، أو وفقاً لموضوع القصيدة، وهذا الترتيب يتوقف عند العام ١٩٦٦ في حين تخرج الدواوين الثلاثة الأخيرة من طبعة «دار العودة» من إطار هذه الدراسة، بيد أننا نعثر في الديوان الثالث (ادفنا أمواتكم وانهضوا) على اثنتي عشرة قصيدة كانت قد كتبت في العام ١٩٦٦ أو قبله مما مجموعه عشرون قصيدة؛ الأمر الذي يؤكد استمرار هذه الظاهرة في ترتيب ديوانه العام.

أياً ما يكون الأمر، فإن الخلل في الترتيب الزمني لقصائده لا يمكن أن يحول دون تبين الخطوط العريضة من ملامح تطور تجربته، خاصة أن مفاصل هذه التجربة ملتصقة إلى حد كبير بحركة الواقع، كما أن اشتغالها على ظاهرة الوصفية المباشرة في كثير من الأحيان تخدم إلى حد كبير الكشف عن أبعاد هذه التجربة.

ثلاث نزعات رئيسية تتداخل في تجربة توفيق زياد الشعرية، وهي رغم تشابك خيوطها من حيث الموضوع فإنها تتوزع زمنياً على مرحلة الخمسينيات أو البدايات الأولى للتجربة تحت الاحتلال، كما تستمد هذه المرحلة جزءاً أساسياً من ملامحها من خلال رؤيته الحزبية، والنزعة الثانية التي تبلورت في النصف الثاني من الستينيات إلى بداية السبعينيات وهي التي استفادت من تبلور أدب المقاومة في آفاقه العربية والإنسانية، ثم المرحلة الثالثة وهي تلك التي تطورت عن الاثنتين الأوليين أو ما يمكن تسميتها بمرحلة التراث الشعبي، حيث انصب اهتمام الشاعر على جمع التراث الشعبي وتصنيفه؛ الأمر الذي تداخلت فيه القصيدة الشعرية مع الحكاية أو القصة مع الأزوجة الشعبية.

أولاً: القصيدة السياسية

قبل أن نشرع في تقديم هذا الجانب من شعر زياد ربما وجدنا من المناسب التفريق بين ما أسميناه بالقصيدة السياسية والقصيدة الملتزمة، فالقصود هنا هو أن الكتابة لم تصدر في

نبأ آخر من تاس
يتناقله شرفاء الناس
عن جامعة شيدها الروس العمال
رمزا لصداقة كل الاجناس
سموها باسم لومبيا
أجمل ما فى أفريقيا من ماس
مازلت أوالى هذى الانباء
- تل أبيب : الطقس هنا ما عاد شتاء
الثلج يذوب ... إلخ

إن هذه الرؤية لدور الشعر تمثل - فى نظرنا - المفهوم البسيط لوجه الشعر الملتزم والتي وجدت طريقها إلى كتابات بعض الشعراء العرب فى فترة الخمسينيات، ونحن بذلك لا نكرر دور الشاعر أو الكاتب بشكل عام فى «معانقة مرحلته» على حد قول سارتر J.P. Sartre «إنها له بمثابة فرصته الوحيدة، فهى التى تصنعه، وهو الذى يصنعها»^(٨). غير أن هذه «المعانقة» لا تعنى مجرد التسجيل أو معايشة القشرة الخارجية، فالتزام الشاعر فى نظرنا يتطابق مع أحد التعريفات للأدب الوطنى بأنه:

الشعر الذى يعبر عن الهوية المعنوية للأمة بمثلها الجمالية والأخلاقية، وتطورها التاريخي، كما يعبر عن مواقفها وأنماط نشاطها وصراعاتها المتواصل ضد أى معتد خارجي أو داخلي^(٩).

إن هذا الطور من شعر توفيق زياد تمثل فى إيمان الشاعر بأن للقصيدة طاقات يمكنها أن تحفز الإنسان على المقاومة، ولكن هذه الطاقات بقيت فى كثير من الأحيان معطلة، نظرا لأن الشاعر أصر على «عقلنتها» وإخضاعها لمنطق الواقع، الأمر الذى جعل من شعر تلك المرحلة أنماطا من السرد الخارجى للأحداث بلغة شعرية تقليدية استعارت بعض التعبيرات والصور المألوفة والمتداولة، وهى لغة أقل ما يقال فيها إنها غدت «مفرغة وغائمة تفصل بين الشئ ومعناه» كما يرى رومان جاكوبسون Roman Jakobson^(١٠).

أغلب الأحيان عن رؤية سياسية، بل هى الرؤية السياسية ذاتها ولكن بعد أن تلبس رداء شعريا، فالقراءة السريعة لعناوين الكثير من القصائد يكشف بوضوح عن طبيعة موضوعها: (إلى عمال موسكو ص ٢٢، أمام ضريح لينين ص ٦٦، كراسنايا بريسنايا ص ٧٢، فانيلاس غليزوس ص ٩٢، غاغارين ص ١٠٢، كوبا ص ١٣٧ - وكلها فى ديوان «أشد على أيديكم» طبعة أبو رحمون - عكا ١٩٩٤).

إن هذه النماذج من الشعر تقدم القناعة السياسية كياناً منفصلاً عن الواقع، أيقونة مقدسة خالية من الدلالات فى حياة الأفراد، والشاعر يقتصر دوره على التبشير الإيديولوجي والتغنى بالشعارات، كما استعار الأحداث والأشخاص بوصفها موضوعات للقصيدة من واقع ثورة أكتوبر الاشتراكية والأحياء الصناعية فى موسكو، أو تأميم شركة نفط إيران... إلخ^(٧).

ويمكن للباحث أن يلحق بهذا النموذج أيضا قصيدة المناسبات ذات الدلالات السياسية القومية حيث تتردد فى ديوانه على وتيرة زمنية متوازية إلى حد كبير مع الواقع؛ الأمر الذى دفع الشاعر لأن يذيل هذه القصائد بتاريخ كتابتها وكأنه يشير من خلال ذلك إلى أهمية التتطابق بين الحدث وصداه فى الشعر.

إن بالإمكان القول بأن ظاهرة القصيدة، والتى أقل ما يمكن أن يقال فى تشخيصها بأنها تسجيلية مباشرة، قد لونت تجربته الشعرية على نحو عام، بيد أنها بطبيعة الحال قد سادت أو كادت المرحلة الأولى من كتاباته. ولاشك أن للشاعر فى هذه المرحلة قناعة خاصة فيما يتصل بالكتابة الشعرية، وهذه القناعة كما نتصور متأثرة إلى حد كبير برؤيته السياسية، فالشعر أحد وسائل النضال، ولذا فإنه مكلف بالقيام بمهمتى «التوعية» و «التسجيل». وهذا بدوره يعنى أن تكون القصيدة فى خدمة الفكرة المكتملة سلفا والمستوحاة أو بالأحرى «المنقولة» أحيانا من الواقع بحرفيتها، كما فى قصيدته «نشرة أخبار» (ديوان : أشد على أيديكم ص ١٦٥) حيث يعلق على أحداث العالم بقوله :

ثانيا : القصيدة المقاومة :

ليس من المتيسر الادعاء بأن تحديدنا زمنيا قاطعا يمكن أن يميز بداية ظهور هذه القصيدة في تجربة توفيق زياد، ذلك أن المتتبع يعثر على قصائد متفرقة تتميز بخصوصية شاعريتها في السنوات اللاحقة على النصف الثاني من الستينيات، ومن الممكن القول بأن رؤية الشاعر لمفهوم «عالمية Universalité الشعر» قد طرأ عليها بعض التعديل لصالح الانغراس في المحلية، وملاحقة الجوهرى والتميز فيه، على النقيض من ملامح تجربته الأولى، كما أن الفحص التاريخي والاجتماعي للمرحلة المعنية يكشف عن بعض حالات الصدام بين النزعة القومية وتلك الاشتراكية في المنطقة وتنامي الشعور بضرورة ترميم الهوية الفلسطينية أو ما أطلق عليه في حينه بالكيان الفلسطيني. ونحن وإن كنا نشك في أن هذا العامل الأخير قد قام بالدور الرئيس في إنضاج هذه التجربة، إلا أن الوعي بأهمية الانطلاق من المحلي - أى العامل الأول - قد خدم لديه استعدادا أصيلا لشمولية الرؤية، وتجنب الوقوع في شرك الذاتية الضيقة، حيث تجده يشير على محمود درويش بأن «بعمق» تجربته بالنظر إلى الظاهرة «نظرة عمودية»^(١١).

إن ضمير المخاطب في عنوان الديوان (أشد على أيديكم) (١٩٦٦) يسجل توجهها أكيدا من قبل الشاعر نحو هويته الفلسطينية. فقد أخذت الظروف السياسية تتضج وتنبولر في هذا الاتجاه، ونذكر أن استجابة الشاعر قد تمثلت في تطلعه إلى النصف الثاني المتفنى من شعبه، وهو - أى الشاعر - يتبنى مفهوم «العودة» كحدث طبيعي أو دون ذلك بقليل، ينبغي له أن يحدث وفقا لمنطق اللقاء بين الإنسان والأرض، أو بين الإنسان والبيت، أو بين أفراد العائلة الواحدة التي مزقتها النكبة^(١٢).

دموع هذه الريح التي تأتي من الشرق

محملة هتاف أجبي الغياب

مذبوحا من الشوق ...!

إن إبدال الشاعر للفظ «المهاجرين» أو «اللاجئين» بـ «الغياب»، لا يكشف فقط عن تأكيد التعاطف والارتباط

بهم، وإنما يشير - علاوة على ذلك - إلى تعمله تحديد هويتهم من خلال المكان المنزوح عنه والمهجور لا من خلال ذلك الذين لجأوا إليه، وهو يتطلع دائما إلى التواصل عبر تلك الرياح الآتية من الشرق والحاملة «لهتاف الأجيال»، في حين أنه هو نفسه صاحب ذلك الهتاف يقف موقف المنتظر لفعل العودة القادمة من الشرق، وهو تحديد ذو دلالات زمانية ومكانية مرتبطة بالواقع:^(١٣)

أنا أيديكم،

أشد على أيديكم

أبوس الأرض تحت نعالكم

وأقول : أفديكم ..

خمس أفعال متتابعة، تحدد «مجازيا» هذه الحركة وغايتها : أنا أيديكم، أشد، أبوس، أقول، أفديكم ... فهى فى إطار هذه الدلالة تؤكد اعتزازه بهذا الانتماء وخضوعه لإرادة شعبه وتمجيده فعل العودة. أما تحديد حركة الرياح بأنها تلك القادمة من الشرق، ثم مباركة «الدين» وتقبيل الأرض تحت القدمين فإنها تشير كلها إلى أن زياد يعنى شعبه الموجود آنفد فى ما يدعى بالضفة الغربية والضفة الشرقية، وأن عودته التى ينظر لها على هذا النحو من القدسية هى لإرهاصات حركة الكفاح المسلح التى انطلق آنفد، لذا فإنه يعزى الشق الثانى من النضال، يعنى «صمود» الباقين فى الأرض وعلم خضوعهم لمنطق الاحتلال :

أنا ما هنت فى وطنى ولا صغرت أكتافى

وقفت بوجه ظلامى يتيما عاريا حافى

حملت دمي على كفى وما نكست أعلامى

وصنت العشب فوق قبور أسلافى ...

إن هذا «التواصل» يتم من خلال فعل الحركة الذى يجعل بهذه العودة، وهو الذى يلهم الشاعر معانيه. إنه يعطى لفعل الصمود قيمة إضافية تستمد منها من خلال التفاعل بين الداخل والخارج حول محور واحد هو محاولة استعادة الهوية الفلسطينية:

أجيبيني :

أنادى جرحك المملوء ملحاً، يا فلسطيني

أناديه ... وأصرخ :

ذوّبيني فيه .. صبّيني ..!

إن هذه الجملة الشعرية الأخيرة «تقرر» طبيعة هذا «التواصل» أو التفاعل لديه، إنه فعلاً «الذويان» و «الصب» في الحدث الأساسي، ذي الوجه «الفلسطيني»، وهو رغم إدراكه لهشاشة موقفه النضالي هذا، قياساً على الفعل العام (الحركة وتشكيل الهوية) إلا أنه يعيد تقييمه بالنظر إلى غايته التي تعطل أو على الأقل «تعرق» الفعل المضاد الهادف إلى إذابة الهوية الفلسطينية في الكيان الآخر : «إسرائيل» :

وأدمى وجه مفتصبى

بشعر كالسكاكين

وإن كسر الردى ظهرى

وضعت مكانه صوانة من صخر حطين

هنا يعيد الشاعر إلى الأذهان أبعاد هويته التاريخية المستمدة من «صخر حطين»، وهو إذ يترك للقارئ ضرورة استعادة تفاصيل ذلك الحدث زمنياً، فإنه يعزز علاقته بالمكان دليلاً آخر على اعتماده منطق التاريخ الذي يرفض الوجود الأجنبي عندما تكون علاقته بالحقلى علاقة صدامية أو على الأقل سلبية، وذلك كما عبر عنه جيل المؤسسين من الشعراء الفلسطينيين، وبالتحديد «أبو سلمى». إلا أن خصوصية زياد نجى من خلال توظيفه عنصراً جديداً للتعبير عن استغراقه في هذه المحلية من خلال التراث الشعبى :

فلسطينية شبابتى، عباتها أنفاسى الخضراء

وموالى، عمود الخيمة السوداء فى الصحرا

وضجة دبكتى شوق التراب لاهله فى الضفة الأخرى

ففى هذا المقطع تشكل الصورة الشعرية من ثلاثة عناصر غنية بدلالاتها الفنية، وهى على التوالى : الموسيقى، والغناء، والرقص. والشاعر يقرر منذ البدء هوية هذه الفنون بالعبارة : «فلسطينية شبابتى» ثم يعطف عليها الألفاظ : موالى

ودبكتى. وهى تسميات تشتمل على تقرير ضمنى لهوية هذه الفنون، بيد أن مناخاتها النفسية، هى ومعطيات حضورها، تحفز على الاعتزاز والمباهاة بهذه الهوية.

إن فحص النسيج الداخلى لهذه الصورة الشعرية، وذلك من خلال المحاور الثلاثة السابقة، يكشف عن طبيعة الروح المحلى الذى-توخى الشاعر إشاعته فيها؛ فهو مقطع غنائى يبرز فيه البعد الذاتى على نحو واضح من خلال تكرار «باء» الملكية مضافة إلى كل واحد من هذه العناصر الثلاثة (الشبابة، الموال، الدبكة) الأمر الذى جعله يستغنى عن الأفعال (لم يشتمل المقطع إلا على فعل واحد هو عباً) فهو بهذا الفعل الوحيد المضاف إلى تاء المتكلم متصلاً بأداة الموسيقى «تكملة مفعول» يوحى بالطبيعة الإيجابية لهذا الفعل؛ «إنه يعبى الناي بأنفاسه الخضراء» وهى ولا شك خضرة إيجابية ذات أبعاد خصبة فى ذاكرة الشاعر وخياله، كما هى فى ذاكرة المتلقى الفلسطينى وخياله، ولكنها خضرة تكتسب مصداقية أكبر وأعم حين تتصل إيقاعياً ودالياً مع لفظ «الصحراء»، فى البيت الثانى، فالعلاقة إيقاعياً علاقة توافق (خضراء = صحراء)، بينما تكون العلاقة من حيث الدلالة هى علاقة تضاد، فى حين تقوم هناك علاقة إيجابية أخرى تتواصل من خلال انتماء الشاعر للدلتين عبر «واو» العطف وتلك الجدلية القائمة بين العناصر الثلاثة: الناس، والأغنية، والرقصة.

وفى الجملة الثانية تفاجئنا «جزئيات» الصورة من خلال العلاقة المفترضة بين الموال وعمود الخيمة، وهى فى رأينا علاقة يصعب تصورها دون الإحاطة بمعجم زياد الشعرى وعلاقته بالمووروث الشعبى، والخلفية الفكرية التى ينطلق منها^(١٤).

فكما قدمنا، فإن هذا الموال هو المطلع الأول للأغنية ويتميز بنغمته الحزينة الباكية وكثرة مقاطع المد فيه، وهو على اختلاف ألوانه وأشكاله، فإنه غالباً ما يبدأ بلفظى : يا ليل ... يا عين ... والعلاقة بين هذين العنصرين، ذلك أن الليل يعطل الفعل المعتاد للعين وهو الإبصار الواضح فتستعيز عنه بالكاء، تماماً كما أن انكفاف البصر أنيا وجزئياً يدفع الإنسان - خاصة المتأمل - إلى الانكفاء على

دون التوقف عند حدوده الفلسطينية؛ ففي أول قصائد هذا الديوان، وهي تلك التي حمل الديوان عنوانها نقرأ رؤية الشاعر للهزيمة :

وعليا كان أن نشربه حتى الزجاج

كأسنا المرّ المحنّى

ونحس العار حتى العظم منّا (١٥)

فالشاعر يتكلم من داخل الحدث، ويتحرك ضمن معيياته، ولذا فإنه يسمح لنفسه بهذه الجملة الطلبية التي شكلت عنوان القصيدة «ادفوا أمواتكم وانهضوا». إن ضمير المخاطب الجمعي «كم» يتحول ومنذ الشرطة الأولى إلى «نا» ليؤكد أولا انتماءه إلى هذا المجموع في تلك اللحظة المريرة، وليعترف - ثانيا - بمشاعر «العار» التي يعيشها الإنسان العربي دون تخصيص، لأنه إن خصص في هذا الموضع فكأنما يبحث لنفسه عن مخرج من الموقف إثر الهزيمة، أما عن السبب الذي جعله يتكلم في العنوان عبر ضمير المخاطب فلأن حدث «الدفن» حقيقي أو يمثل جزءا من الحقيقة، وهو لا يمكن عمليا أن يشارك في هذا الحدث، ثم إنه يهتم على نحو خاص بالإلحاح على الصورة ذات الإحياء التقليدية من خلال دفن الميت قبل كل شيء، مستغلا بذلك المعطيات الفنية للتناقض الحاصل بين فعل الموت وفعل النهوض حيث تتشكل من خلالهما الفكرة المحورية للقصيدة.

إن توفيق زياد المنتمى إلى جيل الشعراء الفلسطينيين المخضرمين في إسرائيل لا يزال متأثرا ببعض المعايير التقليدية للصراع؛ فالحرب هي اختكار لمعايير القوة وليست استفادا للوسائل السلمية للدفاع عن العدالة، لذا فإن الهزيمة هي الإحساس بالعار «حتى العظم» ولكنه يبدأ في التحول لدى الشاعر فيما يلي ذلك كما سنرى.

إن من الممكن الادعاء بأن معايير جديدة للإبداع الشعري قد شرعت في الظهور عند توفيق زياد بعد هزيمة ١٩٦٧، ومن الطبيعي أن تستجد هذه المعايير وفقا للنظرة الجديدة من قبل الشاعر إلى موضوعه، والتي تفرض بالضرورة أسلوبا مغايرا في التعامل مع اللغة؛ فلقد أخذ الشاعر يتجاوز تدريجيا عن التعامل مع الواقع على نحو مباشر وأصبح يميل

ذاته والتأمل في قضاياها أو في قضيته، ومن ثم يأتي الموالم وهو الفعل الصوتي الذي يكتسب في الليل دلالات أكثر غنى لعزاء النفس والتسرية عنها.

أما عن المعادل الاستعارى للموالم فهو «عمود الخيمة السوداء في الصحراء» فإنه يستحضر انتماءه العربي عبر الأبعاد التاريخية والاجتماعية والمكانية. ومن خصوصيات الخيمة طول عمود الوسط، فهو بقدر ما يكون طويلا ومتكررا بقدر ما يدل على أهمية ساكن البيت وعلو شأنه واعتزازه بمرتبة الاجتماعية في قبيلته. وهنا ندرك العلاقة المحتملة بين الموالم والخيمة، نقول «محملة» لأن هناك إمكان تفسير آخر من خلال انتماء هذه الخيمة للاجئ الفلسطيني الذي طرد إلى المنافي، حيث تصبح العلاقة المشتركة بين الموالم والخيمة هي ما يثيره كلاهما في النفس من شجي وحسرة. والذي يعزز مثل هذا ما جاء في الجملة التالية والأخيرة من معنى مباشر يتعلق «بشوق التراب لأهله في الضفة الأخرى».

أما العلاقة الداخلية بين الرقص «الدبكة» و «شوق التراب» فتقوم على الاتصال المباشر بين راقص الدبكة والتراب، فهو - أي الراقص - يضرب الأرض بقدميه في حالة انثناء وكبرياء ليحيى هذا الإيقاع الذي أسماه الشاعر «ضجة» في إطار حركة متولدة ومتفاعلة مع الشوق، وهو تفاعل بين التراب والإنسان خاصة حين يكون هذا الإنسان «مبعدا» عنه في «الضفة الأخرى».

إن هذا التحليل للصورة يعتمد فكرة محورية تضيء النص، لتكشف عن بعض أبعاده، نعني فكرة الانتماء الوطني من خلال توظيف الموروث الشعبي، الأمر الذي سيتكشف بوضوح فيما يمكن تسميته بالمرحلة الثالثة من تجربة توفيق زياد الشعرية.

«ادفوا أمواتكم وانهضوا» عنوان لديوان كتبه توفيق زياد على إثر الهزيمة العربية ١٩٦٧، وكما رأينا سابقا فإن اقتراب الشاعر من واقعه وانطلاقه من معيياته المباشرة فيما يخص موضوعه يفرض علينا إعادة فحص الإطار التاريخي لكي نتمكن من إدراك المعنى المتصل برموز العمل الفني. فالعنوان - كما نرى - ذو دلالة مباشرة على الحدث، كما أن الخطاب موجه إلى جمهوره العربي من وراء الحدود عامة

إن الكلمة «قبل» هنا تفتح المجال إلى زمن غير محدود من الماضي، خاصة أن كل الدلالات الأخرى في المقطع لا تهتم بتفاصيل الواقع بل تدخل في عالم الحلم لترسم صورة تعكس الوداعة والسكينة والسلام، فالشاعر يمثل هذا الزمن الممتد قبل هذه الـ «قبل» باستعراض عناصر هي غاية في الهشاشة والرقّة (الورد، البراعم، الدوالي التي عرشت، البيت المتكئ على حزمة شمس يتحمم، أحلم بالخبز لكل الناس ...) وهي عناصر تحمل تمثيلاً خصبا للحياة والنمو دونما استعجال أو تكلف، كل شيء في إطاره الطبيعي ليأخذ مداه ضمن مفهوم «التعايش» بين العناصر. وفجأة، يتوقف هذا المشهد الطبيعي للزمن لتقطع الطريق عليه «دبابة»، ذلك العنصر المضاد في هويته وفعله ومادته لكل العناصر السابقة، ثم تكون «ملطخة بالدماء» لتكتمل ملامح التناقض بين الكيانين.

إن بالإمكان القول هنا بأن الشاعر يستعيد صورة التاريخ لا التاريخ نفسه، وهو إذ يفعل ذلك فإنه لا يلزم نفسه بحرفية تجسيد الواقع كما كان شأنه في المرحلة الأولى، بل إنه يستعير عنه من خلال بعض الرموز الغنية بدلالاتها أو الصورة الشعرية ذات الطاقة الإيحائية كما هو الحال في المثال الذي بين أيدينا. فامتداد المقطع الأول إلى أربع جمل شعرية وصفية، في حين اقتصر المقطع الأخير على جملة شعرية واحدة يوحي بأهمية عنصر الزمن في الصراع. والشاعر مهتم بدحض النظرية الصهيونية القائمة على أن اليهود «عادوا» إلى أرض إسرائيل، وأن غيرهم من الشعوب «العرب الفلسطينيين» إنما هم غزاة عليهم أن يعودوا من حيث أتوا، لذا فإن البساطة في قراءة التاريخ على النحو الذي جاء في المقاطع الأربعة الأولى يوحي - من حيث الدلالة - بنقض هذه النظرية الصهيونية وفقا لمنطق بسيط يماثل حركة الحياة في تلك العناصر، وهو لا ينسى أن يؤكد بأن امتلاك الأرض أو أولوية أحد الأجناس عليها ليست مشكلة، إذ هو «يحلم بالخبز لكل الناس»، ويبدأ هذه الجملة وينهيها بالفعل «أحلم» ثم يكون هذا المقطع الأخير ذو القسمات الحادة: «كل هذا قبل أن جاءوا على دبابة»، فلا يتوقف الحلم فقط بالرغم من خصوبة دلالاته، وإنما يذوي جمال الطبيعة. ويفقد

إلى القصيدة القصيرة المركزة حيث الفكرة خلاصة لتأمل مضن للواقع وتعبير عن استعادة دقيقة لدروس التاريخ، فغدا التشكيل الشعري متكئا على شفافية الرمز والجملة المختصرة في المفارقة المشحونة بالسخرية المريرة، ففي قصيدة له بعنوان «كلمات» يقول :

قبل أن يجيئوا :

فتّح الورد على مرفق شباكى وبرعم

والدوالي عرّشت

واخضّرَ منها ألف سلّم

واتكا بيتى على حزمة شمس يتحّم

وأنا أحلم بالخبز لكل الناس أحلم

... كل هذا قبل أن جاءوا

على .. دبابة .. لطخها

الدم! (١٦)

يلج الشاعر على تجاوز معايير الزمان والمكان في سبيل تأكيد هويته (العربية). فاحتلال الأمس (١٩٤٨) يتكرر اليوم (١٩٦٧) ووجه الغازى واحد، والملابس متماثلة، ولذا فهو الضحية بالأمس والضحية اليوم.

إن أهم الملاحظات التي يمكن أن تكتسب دلالة خاصة في هذا السياق هي أن توفيق زياد، وخلافاً عن شعراء الجيل الجديد من الشعراء الفلسطينيين في إسرائيل، قليلا ما نظر إلى هذه الدولة - على الأقل ضمن تجاربه الشعرية - من الداخل؛ أى لا يصنف نفسه عربيا يعيش في إسرائيل بل كثيرا ما يتبنى نظرة الفلسطيني المنفى، وربما كان نضاله السياسي ودخوله عضواً في البرلمان الإسرائيلي «الكنيست» أحد العوامل التي تحفزته إلى مثل ذلك التأكيد بين وقت وآخر.

أيا ما كان الأمر، فإن مطلع هذا المقطع الشعري وغيره من المواقف ربما أكد مثل هذا الزعم، فهو عندما يتكلم عن قوات الاحتلال يقول : «قبل أن يجيئوا» تبنيا لموقف الفلسطيني والعربي الذي كان في الضفة الغربية أو غزة أو الجولان.

ثانياً : القصيدة والتراث

ربما كان من الضروري في هذا الإطار أن نعيد التأكيد بأن هذا التقسيم لرؤية توفيق زياد الشعرية لا يقيم فواصل قاطعة، على المستوى الرمزي أو الفني، وإنما نتناول هذه التجربة من أكثر زواياها دلالة ليتيسر لنا إضاءة هذه التجربة من الداخل، واستجلاء معانيها الخاصة وجدليتها مع حركة الواقع.

«لنتخذ أدبنا الشعبي من خطر الضياع»^(١٨)، هذا هو عنوان المقالات التي نشرها الشاعر، وغرضنا من التوقف أمامها هنا هو دلالتها الواضحة على علاقته بالكلمة الشعبية ذات البعد الاجتماعي المحدد من ناحية، ثم تداخل هذه «المهمة» مع تجربته الشعرية على المستوى الفني من ناحية أخرى، فالشاعر يحذر من الخطر الذي يهدد «بضياع» هذا اللون من الأدب المعبر عن هوية أمة معينة، والمنغرس في ملامحها الاجتماعية المتناهية الدقة، كما أن هذا الأدب يكتسب - في نظر زياد - أهمية مضاعفة نظراً لأن مؤلفه هو «الشعب» نفسه^(١٩)، ولذا فإن أفضل الوسائل في وجه هذا الضياع المحذّر هو «جمعه» أولاً، و«تسجيله» ثانياً، أما عن الكيفية التي يتم بها هذا الجمع وذلك التسجيل، فذلك أمر يمكن أن نتوقف عنده لاحقاً.

إن صلة الشاعر بالأدب الشعبي قد جاءت - في نظرنا - خلاصة لرؤية زياد للشعر طبيعة ودورا، فلقد أخذت قصيدته تنفّس شيئا فشيئا في المادة التراثية، ووجدت تعبيرات وصور شعبية عديدة طريقها إلى شعره^(٢٠)، وغدت سمة أساسية من سمات تجربته، الأمر الذي دفعه إلى البدء بهذا التسجيل عبر دراسته المشار إليها آنفاً.

إن بالإمكان القول بأن زياد معنى في المقام الأول بالدلالة المباشرة لعبارة «أدب شعبي»، فهي في نظره لا تعبر عن مجرد التراث الفني المرتبط بالماضي، وإنما في تلك الصيغ التي تتحول في يد الجمهور إلى وسيلة وعي على نحو عام، ثم ذات دلالة على الهوية الوطنية بالنسبة للشعب الفلسطيني على وجه الخصوص.

ومن النماذج التي تقع في المساحة المشتركة بين الشعر والأدب الشعبي، قصيدته المطولة «سرحان والماسورة»، ذلك أن

البيت ضياعه، بل إن البيت كله، بوصفه كيانا، لا يعود له وجود، ويبقى فكرة تعبر في إطار «الحلم» بعد أن كانت حقيقة ماثلة.

هكذا ندرك الطاقة الشعرية الجديدة لدى زياد عند استبداله بلفظ المباشرة لغة الرمز والإيحاء، فهو بهذه الوسيلة لا يشكك فقط في عدم شرعية الاحتلال، وإنما يضع المشروع الصهيوني بمجمله موضع تساؤل حين يكون «مجيئه» إلى هذه البقعة من الأرض مرتبطا بهذه الدبابة الملوّطة بالدماء، خاصة أن هذه العبارة الأخيرة «قبل أن جاءوا» والتي هي عنوان المقطوعة لا تحدد مرحلة زمنية تماما كما الحياة التي ليس بالإمكان تحديد نقطة البدء فيها بينما يمكن ملاحظة توقف مظاهرها بيقين.

شيء واحد يسئ إلى هذا التشكيل في الجملة الشعرية الأخيرة، إنه ذلك الخلل الإيقاعي الناتج عن إلحاح الشاعر على قافيته، فجاء تعبير: «لطخها الدم» زائدا بسبب خفيف عن الوزن الساري في المقاطع الأخرى «فاعلاتن». نحن في المقابل ندرك أن لهذه العبارة «لطخها الدم» دلالة أساسية في بناء المقطع الشعري بشكل عام، ولكن الشاعر، وخضوعا لأهمية القافية لديه. قد كسر البناء الإيقاعي العام في حين بإمكانه أن يفعل العكس، الأمر الذي يشير إلى تمكن المعيار الشعري التقليدي لديه.

نموذج آخر يشير إلى حرص الشاعر على إشار القصيدّة ذات الكلمات المحدودة والتي تقترب كثيرا من المفارقة أو «النكتة» عند إبراهيم طوقان:

عندما مروا صباحا فوقها

همست شجرة توت :

العبوا بالنار ما شئتم

فلا حق يموت ... (١٧)

ومرة أخرى نلاحظ أهمية البنية الإيقاعية عند الشاعر، حيث إن القارئ لا بد له أن يقرأ «شجرة» بتسكين الجيم - على طريقة العامة - ليستقيم الإيقاع، بينما القراءة الصحيحة بتحريكها.

الشمال الشرقي لفلسطين بالقرب من بيسان، لذا فالمناء بالضرورة مستلهم من أجواء وصور وأحداث البادية : كانت الدنيا مطر

وظلام الليل كالقحمة، لا نجم يضوى أو قمر إنما سرحان كالقط يرى الإبرة في الليل الكثيف إنه يعرف هذى الأرض كالكف كما يعرفها كلب الاثر ...

يتواصل السرد القائم على وصف كفاءة الرجل وتجهيزه للقيام بعمل يتلاءم مع هذه الإمكانيات فيكون الهدف هو نفس أنبوب بترول في منطقة «تل الحارثية»؛ فهو أنبوب شقى لأنه : «يحمل الخير الذى يدفق من أرض الشعوب العربية لبلاد أجنبية...»

«سرحان» يبدو فى هذا المقطع متلهفا لإنجاز مهمته، مثابرا لبلوغها، آخذا كل احتياطاته لتلا شير حول نيتة أية ملاحظة، بيد أن الشاعر يقطع فجأة جبل هذا التواصل لكى يشرح كيفية تكون الحافز لهذه العملية؛ ولأن بناء الشاعر لشخصية بطله «سرحان» قد ارتكز على الوصف الخارجى المسطح، لذا فإن ذلك ينعكس بالضرورة على طبيعة تشكيل الحافز، ليكون مباشرا وذا طابع فردى وقائم على انعكاس الفعل، الأمر الذى يوحي للشاعر بأن ينهى المقطع الأول عند هذه النقطة ويبدأ تحت العنوان : «قبل ذلك، عندما لم يفهم سرحان».

إن أول ما يلاحظ على المقطع الثانى أنه يقع زمنيا بعيدا نسبيا قبل المقطع الأول، بيد أن الشاعر اختار أن يغير أسلوبه السردى ليضئ شريحة زمنية ماضية من حياة «سرحان» مشيرا إلى نقطة محددة على هذه الشريحة، تفصل بين عالمين متناقضين من هذه الحياة، هما «ما قبل» و «ما بعد» نقطة الوعي:

الشاعر اتخذ موضوعها من التقاء عنصرى الواقع والخيال الشعبى ممهدا للقصيدة بمقدمة Epégraphie لشرح المعطيات التاريخية للموضوع والطريقة التى اختارها لرؤية هذه الحادثة (٢١).

زياد هنا يتكئ على الخيال الشعبى، ليس فقط فى الكيفية التى يسرد بها الحادثة أو تبنيه الخيال الذى يحيط بشخصية البطل «سرحان»، وإنما فى توثيق الحادثة تاريخيا حين يجعل من «الانتفاضة الشعبىة الفلسطينية» عام ١٩٦٣ إطارا زمنيا ووطنيا لها.

تبدأ القصيدة على منهج الحكايات الشعبىة، وذلك من خلال التركيز على شخصية البطل معزولة عن بقية عناصر الحكاية مستعمرة له أوصافا مستمدة من بيئة الصحراوية :

يقظا مثل حمار الوحش كان (٢٢)

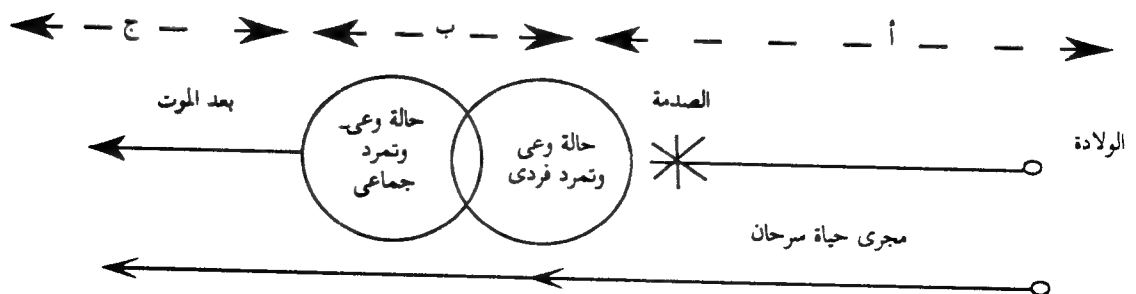
وككلب الصيد ملفوفا خفيف

وشجاعا مثل موج البحر كان

ومخيفا مثلما الثمر مخيف

فى هذا المقطع القصير نلاحظ تعمد الشاعر وقصده تحديد ملامح الرجل، فهى ملامح قائمة على عنصر التشبيه الذى يمثل أقرب الأجناس البلاغية من أذواق وأفهام العامة؛ حيث إن العلاقة بين طرفى هذا التشبيه تقوم فى الأغلب على الإدراك الحسى أو النفسى المباشر (٢٣)، كما أن المشبه به لا يوحي فقط باتساع أو محدودية تجربة الإنسان صاحب التشبيه بل وبيئته أيضا، وبالعلاقة النفسية التى تربطه بها.

هذا، ومن الممكن القول فى هذا الإطار أن توفيق زياد يستحضر هنا بيئة بعينها، هى موطن بطل الحكاية نفسه «سرحان العلى»؛ فهو ينتمى إلى قبيلة الصقر المتمركزة فى



إيحائية تتوافق مع المزاج الساذج لسرحان، كما أنه جاء ليضع علامة تعجب كبيرة أمام الانعطاف الحاد في موقف الرجل، هذا بالإضافة إلى طاقته في تلخيص سلسلة من مواقف المعاناة التي يهيئها الشاعر لاكتشاف أبعادها مسرودة بلغة تقترب كثيرا من لغة حسان :

مرة في الطوق مشوه على ألواح صبار
برجل حافية

وهوى العسكر بالسوط على ظهره : نار حامية

كسروا السكة والعود .. وساقوا الماشية
وبأعقاب البنادق ...

حطموا السدة، والباب، وكل الآنية
نسفوا البيت وصاحوا :

(أنت .. يابن .. الزانية)!

إنه، إذن، اعتداء جسدي، يضاف إليه تجريد من ثروته الزهيدة (كسر المحراث والاستيلاء على الماشية)، ثم تحطيم أثاث البيت قبل تدميره، ثم ليكتمل هذا النصاب، هذه الشتيمة التي تثير في حسان كل معاني النقمة، وهي شتيمة مرتبة على دلالة الشتيمة الأولى (أنت .. يا كتلة الطين)؛ لذا تتحول الأشياء وتكتسب دلالات جديدة :

ساعة الميلاد جاءت، هكذا .. في ثانية

(...)

إن سرحان «أخا البنت» فهم

آه .. كم يصبح سرحان مخيفا إن فهم !

هنا تبدأ المرحلة الثانية في حياة سرحان، نغنى مرحلة التمرد الفردي، ويميش مطاردا لمدة عام ونصف، ولكنها مدة من أخصب سنوات عمره وأكثرها تأكيداً لكيثونته (ساعة الميلاد). ورغم أن الشاعر لا يشير صراحة إلى طبيعة هذه الحياة، فإنه يعطى بعض الإرشادات التي تفيد أنه أصبح إنسانا آخر :

كان في كل مكان

واسمه عاش على كل لسان

إن نقطة الوعي هي لحظة حادة لم تدم طويلا في المعيار الزمني ولكنها ذات طاقة تحويلية جعلت من سرحان كيانا جديدا يجيب عن الكثير من الأسئلة التي طرحت عليه قبل تلك اللحظة.

الجزء الأول من الشكل التوضيحي يعبر عن مرحلة ما قبل نقطة الوعي، وتمثل في هذه الأسئلة التي يطرحها عليه ضمير جمعي في صيغة الماضي المحدد؛ ونفترض أنه يمثل صوت الثورة المسلحة في الثلاثينيات :

- عندما قالوا له : سرحان .. يا سرحان هل تقدر أن تفعل شيئا للوطن؟

هز كتفيه : «أنا؟! يا ناس خلّوني بعيدا عن حكايات الوطن!»

- عندما قالوا له : «سرحان .. يا سرحان .. هيا للجبال»

هز كتفيه : «أنا ؟.. من أين إن جعت ستأتي لقعة الخبز الحلال؟

- عندما قالوا له : «سرحان .. يابن الكلب »انظر شعبك العبد الطعين،

هز كتفيه : «أنا؟ مادام جلدي سالما مالي ومال الآخرين»

لعنة الله على شكلك يا كتلة طين..!

هكذا، إذن، يقف سرحان سلبيا أمام كل المحاولات الهادفة إلى توعيته بحركة الزمن داخل القضية الوطنية، وهي سلبية بريئة جاءت في توافق مع مصلحته الفردية التي لم تصطدم بعد مع مشروع سلب الوطن. والشاعر معنى هنا بتعميق هوة التناقض بين المواقف عبر مقاطع قصيرة هي أقرب إلى عنصر الحكاية. بيد أن لغة الشعر لا تسمح له بالامتداد^(٢٤) فهو «كتلة طين» في نظر أولئك الذين ألحوا عليه بالسؤال دون أن يدركوا أن استجابته لهذا الموقف أو ذلك مرتبطة بالضرورة بإمكانات وعيه، والمقومات الطبيعية لحياته؛ لذا فإن هذه السلبية تنقلب من أساسها استجابة للموقف الجديد (الصدمة) حيث يلخص الشاعر الموقف في جملة واحدة:

إنما لما رأت يوما نجوم الظهر عيناه «فهم»

لن نتوقف كثيرا أمام الصياغة المقصودة لهذه العبارة «رأت عيناه نجوم الظهر» فهو تعبير دارج يعني أنه واجه موقفا بالغ القسوة. وهذا الاستعمال في حد ذاته يمتلك طاقة

فهو نقطة اللقاء الأساسية بين لغة الشعر والموروث الشعبي، حيث يستعين الشاعر بأهزوجة شعبية^(٢٥) لتمثيل لقاء الأم بجثمان ابنها القتيل. وهو لقاء احتفالي مهيب فيه من الفخر والاعتزاز بالمجد أكثر مما فيه من اللوعة والأسى حيث يخضع الشاعر موقف الأم إلى المعطيات الفكرية السابقة للقصيدة، فيجعل من هذا الاحتفال مرحلة العنفوان والخصوبة عبر فعل التضحية؛ فهي تكشف عن موقفها غناء :

شيعوا لبني عمومته ... يجيئوا بالطبول وبالزمرور

خبروهم أنه قد عاد من غزواته صقر الصقور

وزعوا الحلوى وأكياس الملابس للكبير وللصغير

إن هذا الموقف غير العادى لا يمثل حركة فخر عادية، بل يكشف عن حركة وعى جماعية مترتبة على المحور الأساسى: «فعل التضحية»؛ الأمر الذى يدفع ويرر حركة التمرد (الجماعية أيضا) والمتمثل فى طلب الأم لأبناء عم سرحان «وليس لإخوته» لأن يجيئوا :

شيعوا لبني عمومته ... يجيئوا مثل أسراب النسور

كاشفة أنها قد أعطت لابنها «سوار الزفاف» لكى يبيعها ويشتري بها بندقية، وأنها على استعداد لأن «تبيع ثوبها إذا ما عاد يطلب منها النقود» إشارة إلى اكتمال الفعل وتواصله؛ الأمر الذى دعونه بالمرحلة الثالثة التى تمثل نقطة التحول فى إشكال نمو الوعى الوطنى وتبلوره بين أوساط الفلاحين المؤدى بالضرورة إلى الثورة.

اللغة الشعرية من العناصر التى تستلقت اهتمامنا فى هذا المقطع، فنحن ندرك أن الشاعر معنى بالناحية التسجيلية للتراث كما أسلفنا، وهو هنا يكشف عن أحد وسائل هذا التسجيل من خلال «تطعيم» القصيدة بمثل هذه اللغة. بيد أن الملاحظ أن الشاعر هنا قد عمد إلى «تهذيب» لغة الموروث الشعبى، وأخضعها، فى بعض الأحيان، إن لم يكن غالبيتها إلى معايير الفصاحة. ونعتقد أن هذه العملية ترتكز إلى قناعة أساسية لدى الشاعر باعتبار أن اللغة المحكية عيب من عيوب اللغة العربية، وأن تسجيل أى نص لابد وأن تسبقه عملية تنقية لغوية كما يعبر عن ذلك بوضوح إذ يقول:

وهكذا يتم التعرف على هذا الشريط من حياة سرحان الذى فجر لديه مثل ذلك الحافز لنسف أنبوب البترول، وهنا ندرك أن الأنبوب نفسه لم يشكل محور اهتمام الشاعر، بل إن جدلية المعطيات المكونة للحافز لدى سرحان - على بساطتها - هى التى تشتمل على الدلالات الأساسية؛ إذ إن المهمة (نسف الأنبوب) تتم بنجاح، ولكن سرحان أيضا يفقد حياته أثناءها. وبهذا الموت الفاجع لا يسدل الستار على هذه «الحكاية» بل يزاح عن مرحلة جديدة، أراد لها الشاعر أن تكون ذات دلالات واسعة على مستوى البناء الفنى للقصيدة من جانب؛ ثم من حيث تفسيره الفكرى (الإيديولوجى) فى إطار إعادة قراءة حركة التاريخ عبر الثورة الشعبية فى فلسطين فى الثلاثينيات. وهنا تبدأ المرحلة الثالثة من القصيدة.

- اسمه الكامل : سرحان العلى من عرب الصقر ولكن

بعد لم تعرف تفاصيل القضية

والبقية ...!

فى غد نأتى إليكم بالبقية ..

بهذه الأبيات ينهى الشاعر بناء المقطع الثالث، مشيرا إلى أن موت سرحان غدا قضية. وهو بالرغم من معرفة اسمه وانتمائه وظروف موته لا يزال يمثل لغزا، فهذا الإبهام المتعمد من قبل الشاعر يعكس نظرتة للموقف بوصفه كلاً، بأنه عبر هذه الحكاية لا يسجل حادثة فردية فى التاريخ بقدر ما يرسم نموذجا «لثورة شعبية»، فهى شعبية لأنها اعتمدت فى نظره على الفلاحين والناس البسطاء الذين تضرروا قبل كل أحد من سلطة الانتداب والمشروع الصهيونى.

إن العبارة «فى غد نأتى إليكم بالبقية» تفتح الباب لتواصل حركة الزمن بين الأحداث، فهى لا تصل الماضى القريب باللمحة الحاضرة وحسب، وإنما تتجاوز ذلك إلى رؤية مستقبلية تجعل عمادها شريحة سرحان فى المجتمع، تلك الشريحة المطاردة والنموذج والضحية فى آن.

تطوير التراث:

إن عامل إضاءة جديد يأتى لينضاف إلى هذا «التدفق الزمنى» عبر المقطع الرابع والأخير من القصيدة (أمة تراثية)

عمومته، على نقل الثانية إيقاعا وإيحاء، والفحص العروضي للبارتين يؤكد ذلك:

(١) العبارة في الأصل	(٢) العبارة بعد التعديل
شيعوا لأولاد عمه فاعلاتن فاعلاتن	شيعوا لأبناء عمومته فاعلاتن فاعلاتن

فلاستخدام الأصل، مع شيء من الإمالة، يكشف عن تطابق مع النظام الإيقاعي العام للقصيدة، أي مجزوء الرمل (٥١٥١١٥١ ٥١٥١١٥١) بينما يختل هذا النظام تماما بعد التعديل إلى «فاعلاتن - فاعلاتن - فاعلاتن»، وهي وحدات متنافرة تماما لا تجتمع اثنتان منها في بحر من بحور الشعر العربي، فكيف إن اجتمعت في شطرة واحدة!

وفي تقديرنا أن الشاعر قد أعطى أولوية التناسب الإيقاعي إلى القافية (تناسب مطرد في كل الجمل بعد التعديل) وإلى أكثر الوحدات الإيقاعية جزئية فيها وهو «الروي» (٢٩)، ظنا أن ذلك هو أفضل أساليب النقل. وقد تكررت في هذا المقطع عبارات كان وجودها مجرد خدمة القافية :

- للكبير وللصغير

- عينه جمر وشر مستطير

- ... وبعت خاتمي الأخير

- ... أبع نوبى الأخير ... إلخ.

وهذه النماذج لا تكشف عن مجرد عدم توفيق الشاعر في «تفصيح» الصيغة الشعبية وحسب، بل تشير، فضلا عن ذلك، إلى ضعف معاييره الفنية للقصيدة، وللبناء الحديث منها بشكل خاص والقائم على حرية القافية دون الإخلال بالبنية الإيقاعية الداخلية.

أيا ما يكون الأمر، فإن أهمية دراسة تجربة توفيق زباد الشعرية تكمن في كونها من أهم التجارب المبكرة للشعراء الفلسطينيين تحت الاحتلال الإسرائيلي عام ١٩٤٨، والتي شكلت حلقة وصل أساسية بين شعر ما قبل النكبة بما بعدها، كما لها فضل توجيه التجارب الأخرى (كشجيرة شاعرنا الكبير محمود درويش) والأخذ بيدها للخروج من

فاللغة العامية العربية التي نشأت هي لغة مشوهة، فبينها وبين اللغة السليمة فروق نوعية في النطق والتركييب، وهي متحللة من أى ارتباط نحوي (٢٦).

وربما يدهشنا هذا الموقف من قبل شاعر عرف باستخدامه الغزير للموروث الشعبي في شعره، ولكنه يحدد، في معرض إشارته إلى أن لغة الشعر يمكن «أن تستفيد» (٢٧) من اللهجة المحلية لا أن تنقلها بحرفيتها؛ لذا فإن هذا التسجيل يحد ذاته يشكل مهمة مضاعفة، إذ إن من يتصدى لها لابد وأن يكون شاعرا في وسعه أن يحتفظ لهذا الأثر بأبعاده الشعبية، والأكثر من ذلك بموسيقاه، في حالة كونه أثرا غنائيا.

إن وجه الخطورة في هذه الدعوة هو عملية «التحويل» التي سيخضع لها هذا الموروث في معرض تسجيله؛ إذ إن هذا الموقف مبنى على إدراك أن اللغة الشعرية مؤسسة أولا على الفكرة، دون الأخذ في الاعتبار «المناخ» والطاقة الإيحائية للفظ في إطاره العام، هذا بالإضافة إلى الاختلاف الكبير في البنية الإيقاعية للموروث الغنائي عما هو الحال في الشعر، الأمر الذي ينتج عنه نوع جديد مزيج، وربما أضفنا «مشوه» من النوعين، كما عبر عن ذلك رومان جاكوبسون R.Jakobson :

ما من شك في أن استخدام المناهج والمصطلحات المستعملة في تاريخ الأدب لخدمة علم الفلكلور، إذ كثيرا ما جرى التقليل من شأن الفروق الهامة القائمة بين أى نص أدبي وبين توثيق أى عمل تراثي؛ إن تسجيل هذا العمل يعمل على تشويهه بالضرورة وتحويله إلى صنف مختلف (٢٨).

إن هذا «النقل إلى الفصيح» في المثال السابق قد أساء إلى الأصل، على المستوى اللغوي والإيقاعي، وبالتالي المستوى الفني؛ فمع أن الشاعر قد احتفظ مثلا بالصيغة الطلبية «شيعوا» بدلا من «أرسلوا» اعتقادا منه بأنها تدخل في باب الفصيح، كما تحتفظ بمصدق الأصل، إلا أنه قد سمح لنفسه بتغيير العبارة الثانية «لأولاد عمه» فغدت «لبنى

ونحن نؤكد في نهاية هذه الدراسة أن الإلمام بالتجربة - حياة وفنا - يكون في دراسة الآثار الكاملة للشخصية. بيد أن تقديم الرموز الكبرى على شكل مفاتيح أو مداخل للدراسة يمكن أن تؤخر هذه التجربة وتحدد معالمها وتعيد تشكيلها في إطارها الزماني والمكاني والمرحلة الثقافية المحيطة، كما تفيد كثيراً من سيرة صاحب هذه التجربة وتشير إلى مظاهر التفاعل بين هذه العناصر.

وبعد، فإن هذه الدراسة لا تطمح أن تجيب عن كل الأسئلة المتعلقة بشاعرنا وإنساننا الكبير توفيق زياد، بل تجرؤ على تحويل الكثير من الإجابات السريعة والمنجزة سلفاً إلى أسئلة تدفع للتدبر وتفري به، إيماناً بأن الشاعر حين يختار الكلمة الشاعرة لتكون عنواناً لحياته ورؤيته فإنه يراهن على إيجاد معادلة مريّة وعذبة في آن، إنها جدلية اللقاء الحاد بين الخاص والعام، بين الذاتي والموضوعي وانصهار حدّي المعادلة في سلامة الرؤية وعبقريّة اللغة. ولقد أتبع لهذا الرجل في مواضع عديدة أن يفعل، مستلهماً من عطاء شعبه وكل الشعوب التي انتصرت لحقها، أبجدية هذا التواصل الخصب بين عناصر ثقافتها وواقعها الذي تذود عنه.

إطار الغنائية الفردية نحو الانخراط في الإطار الاجتماعي العام الذي شكل بدوره حافزاً لإنماء وتعميق الجملة الشعرية لكي يتجاوز أسوار العزل ومحدودية التفاعل.

نحن ندرك قطعاً أن محاولتنا تقديم هذه التجربة قد اضطررنا في كثير من المواضع إلى الإفاضة في تحليل المعطيات التي أحاطت بها دون التركيز على إيراد العديد من النماذج وتسويد الصفحات على نحو من التكرار المجاني. وعذرنا في ذلك أن هذه التجربة تشتمل على بعض الخصوصية من حيث المستوى الفكري والاجتماعي، وهي خصوصية تقترح المنهج دون أن تلزم به على حد تعبير رومان جاكسون^(٣٠).

إن من الممكن القول بأن تجربة توفيق زياد الشعرية تستمد أكثر مقوماتها من حياته السياسية بوصفه مناضلاً شيوعياً، ثم عضواً في الكنيست، ثم رئيساً لبلدية الناصرة أكبر المدن العربية في إسرائيل. لذا، فإن تصور الخط البياني الذي يمثل هذا التوافق يمكن أن يؤدي - بالضرورة إلى إرباك المغزى من اهتماماته الأخيرة بجمع التراث وتسجيله^(٣١) بوصفه رجل مسؤوليّة يرى صورته من خلال خدمة قضيته الوطنية عبر توظيف كل الطاقات بما فيها الشعر قطعاً.

الشاعر في سطور*

الصراع مع السلطة في مقاومة نفوذها على المجالس البلدية، وكان - مع رفاهه - هدفاً دائماً للملاحقة والقمع لسنوات طويلة حيث تم القبض عليه واعتقاله في معتقل طبريا تحت دعوى التحريض، وتعرض أثناء ذلك لتجربة قاسية من سجنائه، كما ألقى القبض عليه في مراحل لاحقة ودخل سجن الدامون والرملة.

- تزوج في آذار ١٩٦٦ من نائلة يوسف صباغ، وهي مسيحية تنتمي إلى الحزب الشيوعي.

- انتخب نائباً في البرلمان الإسرائيلي (الكنيست) عام ١٩٧٣.

- رأس بلدية الناصرة منذ العام ١٩٧٥ وحتى وفاته.

- توفي توفيق زياد وهو في قمة عطائه وذلك في حادث طريق يوم الثلاثاء الخامس من تموز ١٩٩٤ ودفن في الناصرة.

- ولد توفيق زياد في السابع من أيار عام ١٩٢٩ في مدينة الناصرة، وهو من أسرة متواضعة حيث كان أبوه يعمل في محل للبقالة.

- درس في مدارس الناصرة. وقد بدأت شخصيته الأدبية في التبلور حين كان طالباً في المدرسة الثانوية حيث كان مجاًباً للمطالعة في مختلف الاتجاهات الأدبية والعلمية.

- اطلع منذ صغره على صحافة الحزب الشيوعي ممثلة في مجلة «المهماز» وجريدة «الاتحاد» و«الفكر الاشتراكي».

- كان من أوائل الشباب الذين قاوموا سياسة الترحيل إثر حرب ١٩٤٨، وبالتالي المناداة بالتشبث بالأرض والدفاع عن حقوق الجماهير عامة والحركة العمالية على وجه الخصوص.

- نجح مع مجموعة من رفاهه في الوصول إلى مجلس بلدي الناصرة عام ١٩٥٤، وهنا تبدأ مرحلة جديدة من

* انظر: مذكرة بعنوان «الفارس» صدرت في الذكرى الأربعين لوفاته (أشرفت عليها بلدية الناصرة آب ١٩٩٤، مطبعة الحكيم - الناصرة ١٤٦ صفحة).

الهوامش:

- (١) زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد، ط: دار العودة، بيروت، بلا تاريخ من ٢٨٧.
- (٢) المرجع السابق، ص ٢٨٨ - ٢٩٠.
- (٣) زياد، توفيق: ديوان توفيق زياد، ص ١٢٣.
- (٤) انظر القصائد: «يا جمال» ص ٣٦٣، «أغنية زفاف» ٣٧٥، «سرحان والماسورة» ص ٣٨٠، حيث يعمد الشاعر إلى التقديم للقصائد بشرح يؤكد فيه أنه قد أخذ أبيات هذه القصيدة أو تلك من الحكايات المروونة أو بعض الأغاني الشعبية، محددا بذلك مكان وطبيعة الشريحة الاجتماعية التي نقل عنها على نحو وصفي هو أقرب إلى التوثيق؟
- (٥) ظلت الكتب والمطبوعات تخضع لقانون الرقابة الإسرائيلي حتى العام ١٩٧٠ حيث تم إلغاؤه، انظر في ذلك كتاب: غوزي الأسمر: عربي في إسرائيل، ص ٢١٦.
- (٦) ياغي عبدالرحمن: دراسات في شعر الأرض المحتلة، ص ٣٥٤. حيث يشير ياغي إلى وقوع تعارض بين تاريخ إحدى القصائد وموضوعاتها، قصيدة: «نشرة أخبار» ص ٨٩ من الديوان، طبعة دار العودة.
- (٧) استقال توفيق زياد من عضوية البلدية في الناصرة في آب ١٩٦٢ وسافر إلى الاتحاد السوفيتي حيث حصل على بعثة من الحزب لدراسة الاقتصاد والفلسفة في مدرسة الحزب... وقد اهتم في هذه الفترة بالكتابة عن إنجازات الاتحاد السوفيتي وخدماته لشعوب العالم الثالث، انظر كتابه: نصرنا في الساعة الحمراء/ توفيق زياد السيرة الذاتية، ص ١١ بلا تاريخ أو إشارة لمكان الطبع - عشرون صفحة.
- (٨) ت - جان بول سارتر - ما هو الأدب، طبعة غاليمار ١٩٤٥ - ص ١٢. Situations II; Qu'est que la littérature; J.P. Sarter. Ed: Gallimard, Paris 1945, p.12.
- (٩) Balan, Ion Dodu: "Conscience esthétique et spécifique nationale", Cahiers Rrmanis D'etudes Littéraires, No 3, 1974 pp. 64-73.
- (١٠) Jakobson, R.: Questions de Poétique, Paris, éd. du seuil (١٠) 1973, p. 123.
- (١١) انظر مجلة الطريق اللبنانية، الأعداد ١١ و ١٢ عام ١٩٦٨. دراسات ومقالات مع الشعراء الفلسطينيين داخل الأرض المحتلة.
- (١٢) الديوان (طبعة دار العودة)، ص ١٢٦.
- (١٣) المصدر السابق، ص ١٢٧.
- (١٤) يمزى بعض النقاد العرب أهمية قصيدة توفيق زياد إلى «التزام» الشاعر أو وضوح رؤيته الإيديولوجية و«يقترح» أن تحلل قصيدته وفقا لهذا المعنى، انظر مقدمة ديوان الشاعر بقلم عز الدين المناصرة.
- أما الناقد فيصل دراج فإنه يناقش هذه الفكرة - معنى التزام الشاعر من خلال المضمون الثوري للنص - ويعطى أهمية خاصة للدور التحريضي لقصيدة زياد، كما أنه - رغم العديد من الملاحظات الدقيقة - يقع في شرك (أهمية النص من أهمية موضوعه) حين يقول: «يصل الشاعر إلى غتمع ويؤثر فيه عندما يمر عن قضية سامية».
- انظر دراج، فيصل: توفيق زياد شاعر الواقعية المتأثرة، شملون فلسطينية عدد ٥٣ - ٥٤، عام ١٩٧٦، ص ٩٦ - ١٠٧.
- (١٥) ديوان توفيق زياد (طبعة دار العودة) ص ٢١٧.
- (١٦) ديوان توفيق زياد (ص، دار العودة) ص ٢٢٣.
- (١٧) ديوان توفيق زياد (ط، دار العودة) ص ٢٢٩.
- (١٨) كانت هذه المقالة هي الأولى في إطار سلسلة من المقالات نشرتها مجلة الجديدي في حيفا، ثم جمعها الشاعر في كتاب أسماء: صور من الأدب الشعبي الفلسطيني طبعة: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٤ (١٧١ صفحة).
- (١٩) يوظف زياد التسمية «شعبي» لهذا الأدب، مؤكدا المقولة الشائعة بأنه: «إنشاج جماعي» إنتاج الشعب بوصفه كلاً (انظر الكتاب ص ١٠)، ولكن مهمة «التسجيل» لديه تأخذ معناها في كثير من الأمثلة، من البحث في حياة المؤلف وظروف التأليف الأولى، تماما كما يفعل مع أي أثر أدبي، في حين أن ولادة الأثر الفلكلوري تختلف في طبيعتها عن أي أثر أدبي، وفي هذا الإطار فإن رومان جاكوبسون Roman Jakobson يرى أن ولادة الأثر الأدبي تكون في اللحظة التي يسطرها الكاتب على الورقة، بينما تكون ولادة العمل الفلكلوري أو الشعبي في لحظة عرضه على الجمهور، فهذا النوع من الفن لا يخلو فلكلورا إلا حين يتقبله الجمهور.
- انظر R. Jakobson المرجع السابق، ص ٦٣.
- (٢٠) من الملاحظ أن زياد يرسم صورة العدو، في أغلب الأحيان، وفقا للخيال الشعبي المتأصل في البيئة الشرقية بأنه الأجنبي أو بالأحرى الغربي «ذو العينين الزرقاوين والوجه الأحمر» نقبضا للوجه الشرقي الأسمر: انظر في هذا السياق قصيدته «بور سعيد»، ص ١٣٥: «زرق العينون بصفون شعورهم»، ثم صورة الحاكم العسكري سمين متختم، أشقر الشعر أزرق العينين ص ١١٨. نمش أحمر في وجه السجان، ص ١١٤، كما أن القصيدة: «ضرائب»، تقدم أمثلة عديدة على هذه الفكرة.
- (٢١) يضع الشاعر تمهيدا لهذه القصيدة يقول فيه: «هو سرحان العلى من عرب الصقر، الذي نسف ماسورة البترول في ثورة ١٩٣٦ الفلسطينية ضد الاستعمار البريطاني والصهيونية العالمية».
- (٢٢) ديوان توفيق زياد، ط. دار العودة ص ٣٨٠.
- (٢٣) يقول عبدالقاهر العرجاني عن هذا النوع من التشبيه: «فالشبه في ذلك (...) لا يجري فيه التأويل، ولا يفترق إليه في تحصيله، وأى تأويل يجري في

(٢٦) زياد، توفيق، صور من الأدب الشعبي الفلسطيني، ط أبو رحمون - عكا، ص ١٤.

(٢٧) المصدر السابق، ص ١٥.

(٢٨) Questions de poétique; R. Jakobson، ص ٦٨ - ٦٩.

(٢٩) يرى الشاعر أن إحدى الصعوبات لنقل الفلكلور الغنائي إلى الفصحى بصطدم باختلاف الرؤى بين الفلكلور والمصيدة، الأمر الذي يؤكد اهتمامه بهذه الوحدة الإيقاعية على نحو خاص. انظر كتابه: صور من الأدب الشعبي، ص ١٥.

(٣٠) ص ١٢٣ المرجع السابق R. Jakobson.

(٣١) هناك دراسة أخرى للشاعر بمنزلة حال الدنيا عبارة عن ثلاث عشرة قصة فلكلورية - طبعة دار الحرية - الناصرة ١٩٧٥.

مشابهة الخد للورد في الحمرة، وأنت تراها ههنا كما تراها هناك؟ انظر الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة في علم البيان، تحقيق: محمد رشيد رضا، ط. دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت ١٩٧٨، ص ٧٢.

(٢٤) يرى هنري بونيه أن لغة الرواية تتيح فرصة ملاحظة لرهاسات الفعل بناء على حقيقة التراكم المسمي، بيد أن ذلك غير متيسر في لغة الشعر، إنها نوحى فقط. انظر: Bonnet, Henri; Roman et poésie, Essai sur l'esthétique des genres... Ed. A. G. Nieet, Paris, 1980, p. 85.

(٢٥) هذه الأزوجة مسجلة في ديوان الشاعر بأكملها ص ٣٧٥ ويتضح أنه جرى عليها الكثير من التعديلات اللغوية لكي تستقيم من حيث الفصاحة والإيقاع.



أخبار مجنون ليلي

قراءة فى الأسطورة.

قراءة فى الحب

واقامة الذات



نمى بيومى*

شبيهة بما يشبه المدهش. فيها ذابت أنا قيس بأنا الشاعر بقدرهما فى العالم ضمن ائتلاف عشقى مميز تتجلى فيه فنتة قيس التى كان لها الشاعر وفيًا. كأنه سعى من خلال هذا العمل إلى إظهار العشق كما يحلم به عبر الكلمات، كما فعل وعلى طريقته البديعة، الفنان ضياء عزاوى، فى صباغته صورًا وألوانًا مميزة تسكن المخيلة ولا تهجرها. فنجح المبدعان فى بناء تداخل بين المعالم التراثية، أو الذاكرة الخفية، والمعالم المعاصرة، وانصهرا انصهارًا ذاتيًا فى الذات التاريخية، مما أتاح لذاتهما التدخل فى الذات الجماعية لجعل أفكارهما وحسبتهما حاضرة بقوة خلاقة. كانا وجهين لجوهر واحد، يختصران كل العشاق، وليست جدلية الشعر واللوحه إلا جدلية القلب والحس والمعرفة. اشتركا فى غواية القارئ وسحره مؤججين فى روحه ذاك الولع الذى يلبس الروح حبورًا وشقاوة فى وقت بتنا فيه غرباء عن أنفسنا. ها نحن نستسلم بحذر لهذه الغواية.

يملك الشاعر قاسم حداد روحًا شعرية صافية وغنائية عالية، فهذا الحب الأعجوبة الذى يصفه ونجح فى تجسيد كينونته المضاءة، نكاد نراه من شدة حسنه وشفافيته. لقد أفاد فى عمله هذا من تراث غنى ذى نفس غنائى عالٍ، فكتب هذا العمل شاهدًا على ماض وفاعل فيه متأملًا فى انتمائه المعاصر وموقعه من الماضى. ينصهر فى هذا العمل البعد الحسى فى البعد النقضى فى سياق لفوى باهر يجمع بين نزعة الرغبة ونزعة الواقع، بين الانتماء الزمنى والانعتاق منه.

لا شك أن هذا العمل يستحق تسميته بالمغامرة الشعرية، لأنه غامر فى قراءة مختلفة لسيرة قيس وجه؛ فضم إلى سيرة قيس سيرته الخاصة به والتى جمعت أشعار قيس على شعره، أحاسيس ورؤى وأحلام وشفغف من عصور مختلفة لكنها

* باحثة لبنانية .

١ - قراءة رغبوية

المعنى فى قضاء حر. هذا هو وضع الذات الإنسانية نفسه؛
لا شئ يستطيع أن ينفلق.

٢ - الحب هو القول والقول هو العيش

١ -

يتوق الحب حين الولادة للقول بقدر العيش. هل القول
والعيش يستمران، إلى أى وقت وكيف؟

على هذا السؤال أجاب عمل الشاعر فى تناوله لهذا
الموضوع التاريخى - الأسطورى وجوهره الحب، قديم قدم
الحياة، فدخل مغامرة معرفته، ليصل إلى النتيجة التالية:
استمرارية القول فى الحب، بل لا زمانيته، طالما أنه خضع
للتأويلات المتعددة. وآخر هذه التأويلات يقدمها الشاعر مبيناً
كيف أن الحب يهب العيش للشعر، الحب هو القول والقول
هو العيش.

لكن هذا القول طرزه وعلى طريقته الخاصة مظهر أن
شعر المجنون ثورى فى أصله، وهو الذى أنشد الحب فى الشعر
وأنشد الشعر للحب فقط: الحب فقط للحب. من هذا
النموذج الصافى للحب الذى أعلن عن نفسه وسمى الحب
باسمه - فى الوقت الذى جرت فيه العادة تورية الحب
وحجبه - نسج رواية خاصة به تكشف اللامقول فى الروايات
حول المجنون وطبيعة علاقته بليلى.

فى قراءته هذه يتخذ منحى مختلفاً، إذ يتخلص من كثير
من التفاصيل الجانبية والرديفة، ليركز على مسألة أساسية:
إبراز علاقة المجنون بحبيبه من وجهها الآخر، وكذلك علاقته
بالأعراف والتقاليد.

٢ -

يضى قاسم ليل الشاعر المجنون ليظهر قصته أنها أساساً
مغامرة حبيبين. فالروايات الكثيرة أضفت ظلالاً حول هذه
القصة وراكمتها لدرجة ضاع معها الموضوع الأساسى، إذ
تركز الحديث أكثر عن المجنون وعن البعد عن الدين...
لنلاحظ أن الذين تناولوه فى المرحلة المتقدمة، كل واحد
منهم أبرز صورة يتطلبها عصره أو تتوافق مع تطلعات هذه
المرحلة، أخص بالذكر شوقى الذى يقترح علينا بطلا يؤمن

يسمع الشاعر فى هذا الديوان صوته الخاص أى صوت
ممارسته، يقرأ الروايات عن المجنون وشعره ضمن منظور خاص،
كما هو^(١) الحال فى أية قراءة. فى هذا الديوان يبدو فعل
«قرأ» أكثر تعدياً من الفعل «تكلم» أو «أخبر»، بمعنى أنه
يستطيع أن يشبع، وأن يحفز بألف مفعول به: يقرأ النصوص،
والصور والحركات والمشاهد... فالشئ الذى يقرأه يتأسس
فقط على قصده فى القراءة، إنها روايته^(٢).

أين يقف عمق قراءته؟ أليكون عند القبض على المعنى
الإيحائى؟ ربما؛ لأن الإحياء يسمح بتحرير القراءة وفتحتها.
إن لقراءته بنيتها، وهى خصبة تنقب فى الروايات والشعر عن
مخزونها الفكرى وتبحث عن إمكاناتها فى التأويل. وهى
تتعامل مع الأثر على أنه نص حديث وراهن وبالتالى تبرزه
بوصفه قادراً على مدنا بإمكانات فكرية.

ماذا يوجد فى القراءة من رغبة؟ نمة شيق خاص بقراءته،
فالرغبة هنا هى مع موضوعها. فى هذه القراءة الراغبة يتوحد
الشاعر مع الذات العاشقة والذات المغبونة. والقارئ العاشق
موسوم - كما يقول بارت - بانسحاب من الواقع، فهو ينفى
ذاته فى سجل الخيال وبالتالى يقيم علاقة تناظرية مع الأثر
وذلك بالانزواء، فرداً إزاء فرد معه فيتم إنتاج تلاحم صوتى
فردوسى للذات والصورة.

من هنا، يحضر فى القراءة الافتتان، والتلذذ، والألم.
الافتتان الذى يستغرق فيه والذى يشكل قراءة استعارية
وشعرية. هذه اللذة مرتبطة بالحفر فى الروايات وينزع الحجاب
عما هو مخبأ فيها.

هل هناك آليات للإغراء؟ نمة مغامرة فى القراءة، تقود
الرغبة فى الكتابة، وهى ليست إسقاطاً ولا استيهاماً بل ولادة،
كأن الشاعر فى المكان الماضى يشاهد وحده ما لا يشاهده
الآخرون. هذه القراءة ستكون قراءة رغبوية، ليس فيما تولده
من معانٍ لم تكن محتملة وليس فيما تهذى به، ولكن فيما
تدركه من تعددية المعانى المتزامنة، وتعددية وجهات النظر،
كما لو أنها قضاء ممتد خارج التقنين الذى يستبعد
التناقض. هكذا يرفع الشاعر فرضية توقيف المعنى، ويضع

بالقيم التقليدية: الشرف، الإخلاص، الحقيقة، العدالة... أى بطل قومى. فى أوائل هذا القرن، كان الوعى الجمعى للعالم العربى يريد سماع هذا الصوت^(٣).

أما المجنون فى (مجنون إلسا) فهو مثل لأراجون النموذج الثورى الذى طالب من أجل الإنسان، بالسعادة المحققة فى الحياة وليس فى الآخرة كما يقترح المتصوفة. يبدو أيضاً أن المتصوفة - تبعاً لأندريه ميكيل - قرأوا فى هذه الأسطورة عطش روح للانهاى، وتأكدها من انفلاته فى الأرض، أى آمنوا بمبدأ متعال قادر على معرفة الحب الحقيقى المتحرر من روابط الجسد ليكون روحاً فقط.

فهل تكون رواية قاسم متناسبة أكثر مع روح هذا العصر؟ حيث تغيرت فيه زاوية الرؤية لموضوع الحب، الجنون، التقاليد... كأن هذا العصر يتطلب أيضاً كشف حجه؟

فى كتابه (الحب والمنفى)^(٤) يقول على حرب:

لا يكون الحب الحقيقى إلا من طرف واحد. إنه وحيد الاتجاه، أحادى الحقيقة... والحب الذى يكون من طرف واحد هو أعظم الحب وأجمله، وأكثره إشراقاً... ومثالاته تجارب أكثر مجانين العشق كمجنون ليلى أو مجنون غالا أو مجنون إلسا.

أما قاسم فإنه رفض هذه الفرضية وتبنى المشاركة والتواصل، حيث تلتقى الأجساد والروح معاً دون فاصل أو مسافة.

ربما المميز فى (أخبار مجنون ليلى) هو تركيزه على شعر الجنون، فمنه يستقى الأخبار، هو النبع الذى ينهل منه فيقابلة بالروايات المختلفة ليرى إليه على أنه يمثل حقيقة ذاته. كأنه ينفذ غبار السنين عنه فيحفر عميقاً ليصل إلى المصدر. هكذا يستبعد الرواية التى أدرجها الأصبهانى والتى تؤكد عدم وجود المجنون من الأساس، ويعود إلى النصوص - كما قلنا - معتبراً إياها هى الأساس، كما يعتبر فى الوقت نفسه أن قراءته الخاصة للمرويات هى أيضاً الأساس، حيث اتكل على رؤيته وحسه بوصفه شاعراً يشارك المجنون أحلامه دون أن يستبعد الاستفادة من بعض الروايات:

أما نحن فقد رأينا أخبارنا عنه فى رقع أسقطها النساخ واحتفت بها الأحلام، وكشفتها لنا طبيعة المحبة أكثر مما كرهها الرواة الذين أعانونا على ما نريد... فزادنا على ما لاءم مزاجنا... وزدنا فى ذلك كما نهوى، فطاب للمجنون ذلك واستحليناه^(٥).

صحيح إنه يتبع نسبياً طريقة كتاب الأغاني الذى يتعاقب فيه الشعر المعبر عن حالة وحدث ماء، والاستشهاد الذى يشرح أو يعلق، على قصيدة ومقاطع من رواية خبر، إلا أن التعاقب لديه له معنى آخر. إذا كان النص عند الآخرين ينفجر ليتحول إلى أسطورة فإنه لديه يجرى العكس تماماً إذ تتسامى الأسطورة فى النص؛ فيصير النص هو المولد لها وليس العكس؛ فيعيد بهذه الطريقة الألق لخطاب الحب، الحب المطلق الذى أعطى كل هذا العمر لشعر قيس. هكذا، يتقابل فى (أخبار...) قاسم الحب بصيغة المتكلم، حب يذهب فيه الواحد باتجاه الآخر، حيث يمزج ببراعة أساليب المجنون فى التعبير الصادق وأساليبه المؤثرة فى الإقناع. من الكلمة الأولى يعلن قاسم عن نفسه فى المجنون، كما المجنون يعيش فيه ويحلم:

عن الهوى يسكن النار. عن شاعر صاغنى فى هواه.

عن اللون والاسم والرائحة.

عن الختم والفاطحة.

كنت مثل السديم أستوى فى يديه.

هدانى إليه...

عن كلما هم بى تهت فيه وباهيت كى نحتفى بالمزيج...

وياقيس ياقيس جنتنى أو جنتت.

هذه التوأمة بين الشاعرين تتيح لقاسم قراءة لتجربة المجنون متخلفة قدر الإمكان من الموروث، كما تسمح للمخيلة بشبك عناصرها بحيث تنمى الفواصل الزمنية وتتأبد لحظات الوهج فى العشق، فيتوحد الراوى بالمجنون كما توحد الأخير بليلى. ولا عجب فالعاشق سلب إرادته معشوقه، فهو يرى الأشياء مرايا يشاهد فيها صور المجنون وليلاه، يسمع

يستحق منى أكثر من ذلك، فوالله لأعطينه حقه، من غير أن يلومنى أحد. هكذا لا نلاحظ التردد أو التساؤل بل تقال الأشياء فى صفاتها البدئى، فينكشف الحب شفافاً كما الصحراء.

أجمل ما فى نص قاسم هو حين يتقمص نص وروح قيس، كأنه جوانيته، عالمه الداخلى الذى يشف بين يديه فيتجلى، لا انفصال بين لذة حب قيس ولذة نص قاسم، لا انفصال للنص عن الجسد، حيث يغور النص فى حسبته وشهوته، فيتجلى عتيفاً فى إيروسيته، كأنه انفلات من التأطير والنمذجة اللتين أسرتا فهم نص قيس أو حكايته. يقول قاسم:

أتيك، أتيك، لا أنت فى الشك ولا أنا فى الغفلة.. أتيك، فلا مفر ولا خلاص مما اخترناه إلا اختياره. أتيك فابذلى الوقت، وبالغى فى الحب لنصاب بالبهجة، ويصاب الناس بما يريدون.. كلانا مسحور وكلانا لا فكاك له مما هو فيه. عليك أن تؤمنى بى قادمًا ذات ليل، فارغ القلب محتقن الأحداق مجنون الفؤاد محسور الجسد، باحثًا عن صدر يدخر الجنة لى. فعليك أن تشقى لى القميص على آخره كى أدخل أنى أتيت وأخرج أنى ذهبت.

يفتن النص بالرغبة ويشعلها ليتلذذ بمتعة الحواس، فيكون الإفصاح على مرأى شهوة النص. هكذا يعرب الجسد عن نفسه بواسطة الدال ذاته، فيستبعد هذا المنحى التصور التقليدى الذى يقوم على إقصاء الجسد لمصلحة الذات العاقلة المستقلة بذاتها، وكذلك إقصاء الجسد عن الدال، هذا الدال الذى يتمفصل فيه الحسى والعقلى، الذات والموضوع، الظاهر والباطن...

هكذا يقول قاسم بتأويل شعر قيس على أنه خطاب لا ينفصل عن جسده بل يتجلى به وعبره الهوى. بهذا المعنى يكون، بالنسبة إليه، تأكيد الروايات عن الحب غير المتبادل بين المجنون وليلي، تستر محاولة إخفاء الشهوة بالذات، أو لنقل إنه يؤمن بالكشف عن الذات، لأن الإنسان ذات رغبة وذات

أصوات العاشقين كأنه فى حضرتهما، أو أن الصدى مازال متعشًا. هكذا يبدأ أخباره بتحديد رؤيته لهذه التجربة كما أسلفنا، ثم يتحدث عن المجنون وليلي وهو متوحد فيهما، فيقول عن ليلي:

لها عندى مغامرة توجب شهوة الشعراء لو غنوا

صبا نجد متى قد هضت من نجد

عن النوم الشفيف يشى بنا. عن وجدنا. عنها...

يعتمد قاسم فيما يخص اقتحام الحب لهما تلك الرواية التى تفيد أن الحب نضج من عشرة الطفولة إلى عشق المراهقين، التى تتناقض والرواية الثانية التى تعتقد بالحب الفجائى.

كما يبدو اعتقاده بشارك المحبين فى الشعر أيضًا، كما جاء فى بعض الروايات، فهو يورد أبياتاً لها، فى معرض التأكيد على أن الحب كان يشمر من بذور عديدة: الجمال المشترك بينهما، الانجذاب والشعر.

ليلي

نفسى فداؤك، لو نفسى ملكت إذا

ما كان غيرك يجزيها ويرضيها

صبرا على ما قضاه الله فيك على

مرارة فى اصطبارى عنك أخفيها.

هكذا يحضر الحب فى فضاء تهيأ مسبقًا. فيذهب الشاء فى هذا الاتجاه ليعطى ليلي حيزاً فى القول واسعاً كى تفصح وتتلو مفاتن الحب وبهجة الجسد.

دائمًا يظهر ليلي امرأة الرغبة، تصوغ رغبتها بوضوح العارف. وكلامها ينشئ بالتواصل بين مشاعرها ومشاعر المجنون وبين أحاسيسهما. ها هى تخاطب مرآة الماء حين همت فى الاغتسال لتسألها عن صحة الأوصاف التى أطلقها عليها، تجيبها المرأة: «... لا والله فقد صدق، ولم يكن مادحاً لكنه وصف ما وقعت عيناه وجسته يداه وذاقته حواسه كلها...» فاستعذبت ليلي هذا، وقالت «وحق هذا الماء إنه

الذات فيذهلها حتى تكاد تتوحد فيه صفات الأنس والسرور
والألم والعذاب. ها هو يقول:

قل هو الحب

ضيق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الأرض رواق واحد.

لو لنا تقاحة الله جثونا فى يديه

كلما أقضى لنا سرا الفناء ومجدنا له الحب

وأسرنا إليه..

يفيض النور من ليلى إلى حبيبها ومن قيس إليها،
فيختلط الحسى بالروحي، إذ لا تنشأ نسبة تؤلف بين الاثنين
إلا إذا كان أحدهما صورة عن الآخر. على هذا النحو فهم
العلاقة بينهما، فليلى صورة قيس وهو أصلها. هكذا أورد
أبياتاً يرى قيس فيها كل الأشياء مرآة لليلى، فيها يؤكد
وجوده ويضاعفه. لكن الشئ الأساسى الذى رمى إليه هو
تبيان كيف أن عشق قيس، لأنه على هذه الصورة، أصبح
فاتناً وبالتالي خطراً على العقول والأفئدة، يقول:

كانت امرأة اسمها ليلى، قبل إنها جميع النساء
وقبل عنها ملكة من الحن تراءت لشخص أعطته
فأخذها. ثم راح يتقمص القاطن والمسافر،
ويفضح كل جبان يخفى عشقه عن امرأته،
وكل خاشية تكتنم ولعها بغير زوجها. صار قيس
فضيحة المكان، فطار دمه فى الأمصار مهدوراً
تسمى إليه السيوف لتفتك به، وما أن تدركه
حتى تتضرع له لئلا يكف عن ذلك، فلا
يكف.

إذن لأنه أصبح «فضيحة المكان» نبذه المكان فتاه فى
الصحراء - هى مكان التيه - وعاش فى الشعر ولم يحلم فيه
فقط. لذا نلاحظ فى مختارات قاسم أبياتاً صورها تفجر
العلاقة ما بين الكائن والأشياء، فلا واسطة بينهما؛ الواحد
صار الآخر دون وسيط. إذن هو لم يحل الشعر فى الحياة إنما
تجسدت كلية بالشعر فى عالم تغيرت هيأته فتجلى:

الرغبة. من هنا يعرب بشكل متواصل عن هذا التصور،
فانفجار الحب فى القلبين لا يسمح لأى فارق زمنى. كأن
القدر اختارهما ليكونا زوجين يأنس بعضهما لبعض:

تعلقت ليلى وهى غر صغيرة

ولم يبد للأتراب من ثديها حجم

صغيرين نرعى البهم ياليت أننا

إلى اليوم لم تكبر ولم تكبر البهم

منذ هذه اللحظة كونا جزيرة صغيرة فى محيط العالم
الناهض لهما، مكاناً للوحدة المطلقة بينهما، فتدخل القدر
هنا يحيل إلى التجذاب متعذر كبتة، تشهد على ذلك هذه
الأبيات:

إذا مت خوف اليأس أحياناً الرجا

فكم مرة قد مت ثم حييت

ولو أهدت بى الأنس والجن كلهم

لكى يمنعونى أن أجيك لجيت.

هذه الجزيرة الصغيرة ليست فقط مكاناً للحب الكامل،
إنها أيضاً مكاناً للتمزق والألم من الفراق وعذابه، لكن
الأسطورة المتداولة ترى إلى هذا الموضوع من جانب آخر،
فترى فى الجزء الأول من الحكاية، المكان - مخيم القبيلة -
هو الحلم حيث ليلى هى قرية منه لكن لا يمكن الاقتراب
منها، فهذه مرحلة الاحتجاج والتمرد ضد الذى لا يحتمل
ولا يمكن تفاديه إلا بالحلم. فى المرحلة الثانية تبعد ليلى عنه
نهائياً حين تزوج، فيهرب إلى الصحراء والغزلان والجنون.
إذن كل أمكنة السعادة الماضية من جبل التوباد إلى نجد
تتأرجح فى عالم وحيد يمكن للمجنون فيه أن يكون بشكل
نهائى مع حبيبته، إنها مملكته التى لا يصل إليها أحد:
الصحراء، الجنون، الشعر... هى حديقته السرية المقفلة على
العالم. لكن قاسم يعارض هذا التأويل، إذ تكشف له أن
الشوق هو الذى يحرك شعره وأن عاتم المجنون يتحرك صعوداً
بالشوق والعشق. فحبهما من منظوره هو الابتهاج بمطالعة
أنوار الجمال النابع من جسديهما، هو إشراق يكشف معالم

أما قاسم فيتبنى الرواية الأولى؛ لا شك لديه بالحب
الجسدى الذى جمع العشاق، مستشهداً بأبيات تنبئ بمعرفة
مرجأة، تعمدت التماس السر فى هذا الجو المناهض:

ضممتك حتى قلت نارى قد انطفت

فلم تطف نيرانى وزيد وقودها.

بل يذهب أبعد من ذلك حين يتناول شعر قيس على أنه
قابل لأكثر من قراءة، ذلك لأن فعل الكتابة لدى قاسم ليس
مجرد محاولة للإمساك بلحظة تاريخية، إنما سعى إلى ملامسة
القلق الذى يعصف بالبنية الزمنية للحدث فيرسم مناخاته
وطقوسه بحيث تصبح محاكاة قيس أشبه بالتقمص الذى
يتيح إعادة تشكيل عناصر الشخصية بتفاصيلها الغنية، مما
يمكن من كشف أسرارها التى لم تبح بها، أو التى اختفت
بسبب سطوة الزمن. هكذا يمضى قدما حين يوغل فى
استكناه توهج الرغبة وغوايتها، يقول:

... فسمعت منه وبكت معه وهى تضع بنانها
فى زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر،
فتبتهت لنفسها فإذا هى سحينة زنده... تتمرغ
فى صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل
قميص، وهو يمنحها ما منعت عنه، وما جاء
إليه وما لم تعرفه من قبل.

وتتوالى علامات الرغبة، لكننا لا نرى كل شئ من
خلال عيون قاسم، بل ينفصح النص ليشترك به أصدقاء مثله
يتقصصون المعنى المنفى فى نص مراوغ. كشف يسلمنا إلى
مزيج من الكشف، دون أن ينتهى، كأن بعض المعنى
المكتشف هنا وهناك يكمل بعض المعنى الذى يبقى فى
حاجة دائمة إلى كشف آخر. هكذا نلتقط ما ينتفض به
السر، علامات جزئية لا تكمل الصورة إنما توحى بسرهما:

وروى عن أبى أنمار الغلامى أنه وقع على أبيات
لقيس عدها وصفا صريحا بائها لكنه تلك
العلاقة الحميمة:

فإن كان فيكم بعل ليل فإننى

وذى العرش قد قبلت فاهما ثمانيا

نظرت، كائن من وراء زجاجة
إلى الدار، من ماء الصبابة أنظر
بعينين، طوراً تفرقان من البكا
فأعشى، وطوراً تحسران فأبصر
وليس الذى يجرى من العين ماؤها
ولكنها نفس تذوب وتقطر.

فى هذه الوضعية المتنافرة حيث وجد المحبان نفسيهما
على خصام مع النظام الاجتماعى، رفضا شكلياته وهى عدم
إنشاء الحب قبل الزواج، وكأنهما رفضا الرمز الاجتماعى،
واختارا التعبير الصريح المنفعل، فهذا الشعر مسكوناً بحنين
جارف وكثافة عاطفية مؤرقة أثقلتها القواعد القبلية. من هنا
كانت ردة فعل المجتمع لافتة: ليلي أبعدت، وهو غرق فى
الجنون ثم الموت. وفى ما يخص شعره نعرف الروايات المختلفة
التي تراوحت ما بين نفى وجود قيس وما بين الشك فى
شعره أو التوجه به نحو موضوعات أخرى كالصوفية مثلاً.
يمكننا أن نسأل على هذا الصعيد، هل لأن هذين المحبين
كاثنين خرجا عن المألوف رفضهما المجتمع وبالتالي حكما
على نفسيهما أيضاً بالرفض والموت؟

يرى قاسم هذا الحب مغامرة، يرد المحبان بها على
عملية إقصائهما اجتماعيا. إذا كان القانون يرفضهما فهل
هذا يعنى أنه على حق؟

مقابل شرعية الزواج يطرح قيس وقاسم شرعية الحب.
فهو قدر وحجة المجنون تعتمد أساساً على القول الذى يطلقه
الحب والذى يطالب ضد كل التقاليد إعلانه. إذن يجد
العاشق - الشاعر العدالة أو عدالته فى الشعر. حب على هذا
القدر من الجمال لا يمكنه الصمت. صحيح أن المجنون مولع
بحبيبته وكل شعره هيام وتذله بها، إلا أنه لا يغيب الرغبة،
أى أن القداسة عنده للمحبوبة لا تتنافى والرغبة، التى تهيج
وتحتقن منذ منعهما من رؤية بعض. وتدعى إحدى الروايات
أن ليلي كانت تتحين غياب زوجها لاستقباله، وبقي بقربها
ليال عدة. لكن الجو السائد حول هذه القضية يتبنى تنزيه
ليلي.

وأشهد عند الله أنى رأيته

وعشرون منها إصبعاً من وراثتي

وأسهب الغلامى على غير عادته قال:

وما علينا إلا أن نخيل العشرين إصبعاً من ليلى
مشبكة فى ظهر قيس وهى متعلقة به قبلاً فى
حضنها، لندرك أنهما لم يكونا يزجيان الوقت
فى البكاء والعيول كلما سنحت الفرصة، مثلما
تحاول الروايات المتواترة أن تزعم لنا.

يستفيض فى هذه المسألة سواء بالتعليق أم بالاستشهاد
بالروايات التى توسع هذا الرأى (إسطرلاب). أو أنه يلجأ إلى
سخرية ضمنية من رواية مثلاً مستقاة من ابن الجوزية فى
أخباره عن النساء حيث «زعم بعضهم أن للعشيق من جسد
العشيقة نصفها الأعلى من سرتها فما فوق ينال منه ما يشاء
من ضم وتقبيل ورشف على أن يكون النصف الآخر
للزوجة». ثم يقابلها بأخرى تعاكسها وتشى بموقفه. يبدو أن
جارات ليلى يسألنها حول علاقتها بقيس، فتروى على زعم
قاسم:

... وتبدأ حواس لا حصر لها فى الشغل حيث لا
نكاد نعرف هل نحن فى حلم أم أننا الحلم
الخالص. والذين وضعوا إسطرلاباً لوقت الحب
وشكله فاتهم أن يفصحوا لنا أى النصفين يكون
حلالاً مباحاً للحبيبة فى جسد الحبيب ففى تلك
الساعة لا نعرف أينما يشعل جسد الآخر وأينما
يطفئه، أينما الجمر وأينما الهواء.

والمفارقة وتقنية الإفصاح وسائل مهمة فى تحقيق المعنى
المقصود من وراء هذه المواجهة، فتوتر العلاقات بين الروايات
هو الذى يستفز القارئ إلى معرفة المسكوت عنه ويحثه على
عدم المراوحة بينهما بل المشاركة فى هذا التوتر القائم على
رواية تغيب الرغبة وأخرى تجعلها حاضرة مشرقة فى بهاء
الحب.

بعضى فى روايته أبعد من ذلك أيضاً، ها هو يستفتى
فقيها فيما يزعم البعض بأن علاقته بليلى ضرب من الزنى،

فقال له: «الزنى هو بذل جسدك لمن لا تحب، أما إذا العشق
حصل والشوق اتصل فلا زنى فيما قدر الله». بل نصحه
بالتمتع بالعشق «قيل فلم يفعل المجنون غير ذلك».

تأتى المفارقة هنا من الجمع بين روايتين متعارضتين،
وتقابل وجودهما يعنى التناقض ما بين مبدأ الرغبة ومبدأ
الواقع، لكن الشاعر لا يتيح لمبدأ الواقع التغلب على مبدأ
الرغبة وقمعه، ويعنى ذلك أن التقابل بين ضدين هو
إستراتيجية قول رغبوى لا يبرر قمع مبدأ الواقع لمبدأ الرغبة،
والتجاوز بينهما يؤكد المسافة الفاصلة بين رواية الماضى
ورواية الحاضر، بين الشعر - شعر قيس وقاسم - ورواية واقع
قاسم، بين كتابة تخفى الحلم وأخرى تعلن شهوتها له، بين
أصابع تدبر أمر إخفاء اللذة وأخرى تنسجها فى طروة
الحرير.

٣ -

من هذا المنظور إذن يشرك قاسم أصدقائه فى رواية
الأخبار عن المجنون، ها هو فى نص «هذا على هذا يترك
الكلام لرواية عبد القدير بن صالح بن عقيل و «هو مولع
استثناء أخبار من جنوا عشقا أنه قال أخبرني عبد الحميد
قائد التراجم وهو غير ذى ثقة عن شيخنا أبى صلاح خلف
الفسائى أنه قال عن أبى أنمار إبراهيم بن عبد الله
الغلامى...» هكذا يدخل الآخرين المعاصرين لروايته فى
صياغة الخبر، يشاركونه الرؤية مضيفين إليها ما عرفوه وقرؤوه
أو خبروه.

إضافة إلى مكر روايات الأصدقاء التى تدعمها السخرية
والتي تشكل خطاباً نقيضاً فإنه يدخل الحوار المباشر مع قيس
ليشارك فى نسج الرواية، فتكون الرواية ليست فقط عنه إنما
له فيها قول جاعلاً من ذاته الموضوع. تنهض ذاته لتؤكد
وجودها الرغبوى مقابل إقصائها فتقول ما لم يقله الرواة.
تنطوى إستراتيجيته هذه على كشف الوجه الآخر للحكاية،
هذه الأنا التى تنهض بكل مكوناتها للبروح، جاعلاً منها
محلاً يثير ضجيجها كى تتابع حكايتها التى لا تنتهى.

ففى نص «هذا على هذا» يسرد قاسم خبراً حول رؤية
قيس وهو يجلس ضحكاً، وهذا ما لم يعتده أحد من جانيه،

٣ - الجنون أو الصراع بين مبدأ الرغبة ومبدأ الواقع

أَيكون الحب غواية الجنون؟ هل هو اللا عقل الذى ينقض العقل، هل أفضى إلى كتابة العتب واللامنى؟

شكلان يسمان الجنون: جنون الحقيقة - وجنون - الكذب. يفصح الأول عن واقع الحب والثانى عن واقع العالم. لكنهما لا يعيشان جنباً إلى جنب، إنما يتداخلان فى ترحال مستمر بينهما فى حياة العشاق لسعادتهم ولتعاستهم أيضاً^(٦). يولد جنون الحب من السعادة الحقيقية فى أن نرى بوضوح من خلاله ومن أجله، ويتبع ذلك تماسة ليست أقل حقيقة من الآلام وعذاب الرغبة. حيث تدتم العودة إلى العالم، إلى سعادة كاذبة، واختلاط الأمور والتباس الرؤية، مما يجلب التماسه نظراً للوعى الخاطى والتهيه. هكذا يعود العاشق إلى الجنون الأول، إلى العشق، هكذا دوايك... لا حب دون جنون، أيضاً ليس هناك من حب دون ضد - الجنون، الذى يكشف للعاشق كينونته استناداً إلى خديعة العالم، ذلك يضعه أمام صورته الخاصة المكونة من حقيقة وألم. إن حضور عنصر ضد الجنون هو الذى يكبح جنون الجموح الذى يتلظى فى علاقات الافتراق والالتحام، الابتعاد والاقتراب.

هذا هو حال قيس الذى يلعب الجنون دوراً مفصلياً فى حياته، فالجنون متزواج والحب فى قلب الرواية والشعر أيضاً. ما وظيفته ودوره؟ وهل الشاعر مبدئياً مجنون لأنه متلبس شفافية الشعر، مهارته ورشاية فتنازته، أى «جنه»؟ على هذا أجاب قاسم، مركزاً فى مواضع عدة على أن عقل قيس كالذهب الخالص. يقول فى «بين قوسين»:

لو حلفت أن مجنون بنى عامر لم يكن مجنوناً
لصدقت، قال ذلك ابن سلام فصديقاه. ليس
لحلفائه، ولكن لشيء فى النفس يحضنا على هذا
وشئ فى القلب يهدينا إليه.. فقد وجدنا فى ما
قرأناه من الشعر ما لا يستقيم مع الجنون حين
يصنونه حمقاً أو خيلاً أو انحرافاً فى العقل. لقد
كان فى قوسين من تجليات الولوج وتضاعف
الانحسار بالآخر، وهذا من طبيعة الشعراء فى
الأصل، تضاعف الأمر هنا لحدوث العشق،

فسألوه عن السبب فقال: «والله لا أعرف كيف أننى لم أفعل
هذا على هذا من قبل وما يحدث منذ أن تولعت بها
وتدلهمت، يا الله يا الله آدم هذا على يوم الدين». .
واختلف الرواة فى تفسير ذلك، ثم روى أحدهم أن قيساً
كان يسهر مع ليلي فى خبائها، وحين عاد إلى خبائه رأى
ليلى، فدهش وكرر الذهاب إلى ليلي والعودة إلى خبائه تسع
مرات، وليلى لا تزال فى المكانين، فتفجر الضحك من يناييه،
وحين سئل «لماذا؟ فضحك وقال «عرفت ساعتها أنها الحال
التي انتابتى ولم ينقلها الرواة عني فى مجمل أخبارهم. ولا
أخفيك فقد كان وقوعى فى الضحك أجمل شئ أحببته بعد
عشقى ليلي». لكن قاسم يورد احتجاج الرواة على هذه
الواقعة:

وحجتهم فى ذلك أن صورة قيس فى الأخبار
جميعها واحدة لا تتغير وليس لها أن تتغير،
فالعشق الذى أصاب قيساً لا يتيح مثله أن يعرف
لابتسام، فكيف له أن يضحك...

يحتج هو بدوره على تميظ صورة قيس فى إطار ثابت لا
يقبل الظلال أو الانحرافات، الفروقات أو الميوعة. هذا الموقف
الثابت هو ما عمل عليه قاسم ليقول إن الواقعة أو النص
يمكن قراءته من زوايا عدة، أقلها من زاوية التناقض البشرى
وأسراره ومناهته. يقول:

أما نحن فقد وجدنا فى روايات هذه الكوكبة
شيئاً نثق فيه دون تلبث، برغم غلبة الشك فيه
حد الكذب، تيمنا بما قال قيس ذات شعر...
إذ بعض المحبين يكذب» ففى هذه الكوكبة من
النص أكثر مما فيها من الخبر.

كأنه يقول إن النص هو الهدف وليس الإخبار، فلم
نقرأه قراءة حرفية! من هذه الزاوية أيضاً ينظر إلى هذا الحب
على أنه مختلف عن القاعدة وبالتالي فالرواة غير قادرين
على رؤية الوقائع العميقة وقوى الحب وحقائقه. هذا الوجه
الآخر الذى يكشفه واسعاً على مد البصيرة، فضاءً للحلم
لوجه نعرفه ويبقى على مسافة منا يستدعينا لتتبعه والموج
ينحسر عن رغائبه.

ويشئ الشعر بما معنى ونذهب. وقد جرينا فى
أخبارنا على ما يروق هوانا ويشحد خيالنا
بشطحه، وما يستقيم ويسلك فى وصله بين
النص والخبر. فحين يصدر القول عن معنى
جنون الفؤاد أخذنا به وقبلناه وزدنا عليه وبالفناء،
وعندما ينزع القول إلى أن قهسا كان مجنوناً
عقله عرضنا عنه وغفلناه...

هكذا يميز بين الجنون الخالص وجنون الحب - الروايات
تحدث عن الشكلىن معا - ويورد بالتالى أشعاراً لقيس تربط
الحب بالجنون بشكل واضح، والنتيجة التى نخرج بها هى
أن الجنون له بواعث لا يدركها حتى العقل يخط لذة داخل
شقوق الكلام، لذة نابغة من بشر الذات السحيق. إنه وقت
متوتر يرسم خارج العالم حقل الشواذ والمختلف كاحتدام
أوصال الهوى، تحيق بالروح وتحاصرهما يستبد ضوءها
اللاسع بالوجد فى الوقت الذى ينم فيه الكلام أزمانا على
الصفحات. من هنا، تنبثق الحرية دون قيد فتتدافع الأحلام
ويتدفق المجاز وتهذى الاستعارات التى تكسر حدود المنطق فى
شعر قيس وفى شعر توأمه. يقول قيس:

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه

وإنما يصرع المجنون فى الحين

ويقول قاسم:

قل هو الحب

طريق ملك نبكى له، نبكى عليه.

لو لنا فى جنة الارض رواق واحد.

لو لنا تفاحة الله جثونا فى يديه...

إنها رغبة الكائن فى التوحد، فالمعشاق يحيون وحدتهم
بالعودة إلى مرجعيتهم الذاتية: جسد واحد وروح واحدة
وقلب واحد. نجد صور هذه الرغبة فى أشعار قيس تتمحور
حول الوصف المادى للقاء أو التأسف لغيابه، هى إشكالية
التقارب والتباعد.

ماذا يعنى اللقاء؟ هل هو ذوبان الروحين فى روح واحدة
على طريقة المتصوفة، أم تعبير عن تأثير حضور الآخر: سعادة،

رغبة، ألم، حنين، ذكرى...؟ تبعاً لأبى فرج الأصفهاني
وللأشعار التى يوردها فإن هذه الوحدة بين العاشقين هى
مادية - حيث يتجسد حضور الآخر - لكن قاسماً رغم ذهابه
حتى إلى تفنيد العلاقة الجنسية وليس فقط الروحية بينهما،
فإنه يرى فى تيه قيس فى الصحارى بحثاً عن حياة فى مكان
آخر. والصحراء هى هذا المكان الذى يتوحد به مع محبوبته،
والشعر هنا هو الذى يحقق الأعجوبة. إن وحدته المطلقة فى
الصحراء تجعل اختراق النظام السائد للأشياء ممكناً، حيث
تتحول الاستعارة إلى رمز حقيقى لليلى. فالكلمة الشعرية
تصير وسيلة للتحادى أى التحول من مادة إلى أخرى، وهو
بدوره يتحول من جراء اختياره لهذه الحياة. يقول قاسم عن
الوحدة والتيه فى الصحراء:

يؤثث القفر غرفته بالهدوء لكى تامن أحلامه وتنام.
فمن يسكن الوحش يملكه...

فالعشق أن لا يطالك غير الهوى، قفر هو الحصن
يحمى ويحضن.

تستحيل الحياة خارج الجماعة، وعندما يصبح هامشياً فلا
مكان له إلا فى العزلة والصحراء، وهى ليست سوى أفق
المغامرة الخلاقة. ويدون فعل الجماعة قدم إليه خدمة،
فبشعره ليلى لم تغادره، قصائد رغبة لا تنتهى طالما.

وزادنى كلفاً فى الحب أن منعت

أحب شئ إلى الإنسان ما منعا

هكذا وصلت الرغبة إلى قمته فى قصائده، مما يدفعنا
إلى التساؤل: ألا تسبق رغبة القول رغبة الحب؟ فمغامرة
الشعر ربما لم تكن ممكنة دون المنوع.

فى نص «يسرد قلبه فتأنيه» يصف وطأة الوحشة على
قيس عن طريق حواراه مع الذئب حيث يدخلان مكاناً
لتكون ليلى فيه:

قيس رأيت ليلى فى هودج مثل هذا وجلست
إليها. قل إنها هنا وأتركنى فقال له الذئب:
«امكث هنا وأسرد قلبك تسمعك وتأنيك، ولا
تكون وحدك أبداً». فيخرج الذئب وتكون ليلى
فى هيئة الماء والملاك. وكان كأنه يرى.

عن وجه عالمها الحقيقي ضد عالم لا يقبلها إلا متوافقة مع أحلامه.

٤- الحب والزمن والشعرية

١-

تطرح رؤية قاسم لكتابة قيس منظوراً خاصاً لعلاقة الحب بالزمن، يدور الحب في الليل والنهار بين الآنية واللازمية، بين التواصل والانفصال، يتحاور معهما ليصير الحب أنشودة كونية لامرأة - هي ليلي - طالعة من الحضور والغياب لتصير ليلي في كل مكان وكل زمان، لكانها رمز لجوهر مقيم. هذا هو المركز الخفي لكتابة قاسم الذي يشد الشعر إليه، ينطوي عليه ليكمل وجوده. في كتابته يطلع طقس الجسد من نزوة زمن يجاوز التقنين ضارباً دون قيد لا ينتهي ولا يصل أبداً.

يدخل قيس في حوار مباشر مع ليلي في نصه، حيث يؤكد حضورها، وما قولها إلا إدخال لها في الفعل، فيكون ردها بمثابة الحضور المتفاعل الذي يجسد الوعد وبالتالي كالتنهار بالنسبة إلى ليل؛ بمعنى آخر ليلي هي الزمن الذي يعيش فيه كينونته. بما أن الليل يتحد في النهار ليصير ليلي، فإن قيساً ينشد التحول ليصير حياة حبيبته ذاتها.

هكذا يربط بين اسم حبيبته ليلي ولبله لتصير الليل كله، أي الزمن الأسود، المرادف للانفصال وفقدان الأمل. لكن المخيلة طليقة في فضاء غير محدود، هو الليل، تدع في تدفقها صوراً ليلي لها أشكال الحضور الغامر.

كأن الزمن ليس دائرياً - ليل ونهار - إنما خطي، فالعودة المستمرة للألم من الفراق تمسك بدائرة الزمن لتمدها، إنه التمزق الذي ينتعش دائماً إلى ما لا نهاية.

في هذا التناقض ما بين الليل والنهار، السعادة والحزن، اللقاء والفراق، سعادة هاربة إلا أنه يعيد خلقها في الشعر:

فأصبحت من ليلي الغداة كقباض

على الماء خائنة فروج الأصابع

ليس في جوهر الأمر تناقض لأن الذي يتغير ليس الحب إنما ظروف تمظهره. ويلي والزمن يحملان مفاتيحه. الذي لا يتغير هو الحب بوصفه ذكرى ووعداً وحياة. وهو يكشف

تدفعه الصحراء، إذن، للشروء خارج القوانين الاجتماعية والطبيعية حتى يتحقق ما فوق الطبيعة، وحده الذي يسمح بتحقيق توحّد العاشقين. فحلّمه هذا يتيح لجه تجاوز القواعد وحده العالم للوصول إلى رهان يبدو مستحيلًا؛ إذ أبعدت ليلي عنه وزوجت. لكن قيساً يتخلص من ألم الفراق ومن حب لا يكتمل، عن طريق حلّمه الذي يجعل الرهان أمراً محققاً وليس ميثوساً منه، حلم يعطيه الحياة في أعماق الصحراء.

وقاسم في كتابته يذهب في ذلك أبعد من قيس؛ حيث يطلق سراح دهشة كانت أسيرة الأيام لتستجيب الرؤية في الماضي وفي الحاضر. فكتابته هي قرينة نمرّد غاضب وشهوة ملونة حمالة أوجه تفتح الغواية لتخرج المكبوت عازياً في نوستالجية، داعية إلى التمرد على المعنى الواحد، فاخته باب سؤال يفضي إلى مثيله، مما يتيح للزمن الآخر أن يجسد في كتابة متحوّلة تخلع عن الزمن جموده فيدخل الراهن في تكوين العالم.

اللائت في «أخبار قاسم»، أنه ما إن وصلت روايته إلى تيه قيس في الصحراء حتى عاد إلى موضوعه الحب بين ليلي وقيس وذويان الواحد في الآخر (النص والخبر، بين قوسين، الشهرة، القنديل، الفتنة)، حيث يؤكد في هذه النصوص على التبادل العشقي الجسدي، ثم ينتقل إلى مسألة الجنون (الجنون، مزاج الميزان، أبواب الجنون، إسطرلاب، الفتوى، هذا على هذا) يناقش فيها جنون قيس ليقول إن الحب مجنون، أما قيس فهو ليس كذلك، ثم يؤكد أن قيساً لم يفق من جنون الحب والتدله وهو حسناً فعل، لأنه لو تراجع لما بقي عذر للعشاق. وينتقل فيما بعد إلى سرد رواية موته ليستنتج أنه قتل تبعاً لظروف وجود الجثة «إذا جلسوا في مجلس نذروا دمي» ثم يورد أمنية قيس «أمنية» تقاسم الموت مع ليلي. وينتهي الأخبار بقصيدة «هو الحب» لتكون خاتمة تعلن أن الحب هو الأساس وبقية الأخبار هي من التفاصيل التي تؤوّل أحياناً بشكل ينحرف معه الموضوع الأساسي.

لم يكن لجنون الشاعرين قوة سلبية تدمر المعنى وتحيل الوجود إلى شظايا، بل كانت كتابة تقتنص الكشف الحدسية، تتجسد بها الحقيقة المكبلة للوجود، كتابة تبحث

أن الزمن لا مطوة له على حبه في حقيقته وقوله؛ بهذه الطريقة يستعيد زمنه الضائع في مملكة ليلي:

الحب والود نيطا بالفؤاد لها

فأصبحا في فؤادي ثابتين معا
الزمن هو القدر الذي يحسه جسديا، والألم الجسدي والمعنوي تخبيهما الذكرى، والمحصلة هي وحدته. إذن هذا الزمن الذي يرصد إيقاع حياته لا يجاوز جسده، فيه يترنح دون أن يضل السبيل، هو وقت انقلاب المعايير لتتصب كما أراد الحب.

إن معظم القصائد التي يوردها قاسم تثير عذاب الفراق واستعادة سعادته بالحبيبة في الذكرى، كما لو أن الفرح هو استعادة، ذكرى. فبتمنى مقاسمتها عمره، تموت ولا تحس لأنها تعيش في عمره وهو أيضاً. كأن الموت يحل محل الحب، أو في الموت يتمنى اكتمال الحياة، كما لو أن الحب يستمر في الموت. ربما هي محاولة لاحتواء ما لا يحتوى وإعطاء معنى للمجهول وإطلاق تسمية عليه.

لكن قاسماً استبعد من خياره القصائد الكثيرة حول الموت، وركز أكثر على قصائد الغزل والوله والجنون مقابل الألم والفراق والته، وما إدراجه لقصيدته «هو الحب» في الخاتمة إلا تأكيداً على هدفه من وراء قراءته للسيرة، وهو ليس فقط التفرد في بعض المواقف، كما أفدنا سابقاً، وأخذ مسافة من المرويات والاتصاف أكثر في شعر قيس وماهيته وفتحته على احتمالاته العديدة، بل أيضاً التأكيد على أنه إذا كان الحب مصيره الموت فذلك لأنه بجوهر خلوده بذور القدر، وكل كائن عاشق يرث منذ ولادته هذه اللعنة. هكذا يصير الموت مبدأ للحب. صحيح أن الموت مؤبد لكن الحب ينجح أيضاً في عدم الموت إذا راهن على نفسه وعلى الموت. هذه الخاتمة تطرح علينا أبدية ممتدة لا تغير شيئاً في الحياة. لذلك كان الحلم هو الحل الذي تمسك به.

-٢-

لكلام قاسم متسع أكبر في النص لا من حيث الشعر فقط (ثلاثة قصائد) إنما على صعيد الرواية أيضاً، إن جاز التعبير. لكن رواية قاسم تتزاج ومقاطع من سيرة قيس تبعاً

لروايات القدماء، إلا أنه - كما قلنا - يؤولها على طريقتة لتصير مثلاً للدحض والرفض أو الاستثناس. إذن، يصير قاسم حاملاً قول قيس - أو العاشقين - ومفككا حكايته المطرزة عبر العصور وحسب الأهواء لتكون حكايته الخاصة ليست خاصة تماماً إنما مزيج من المعترف به والمستكر. يحمل هو الكلام ثم يعطيه لقيس ليؤكد صدق روايته. فيصير قيس هو الحكاية وهو فاعلها، وليس كما جرت عليه الأمور بالنسبة إلى السابقين الذين تناولوا حكايته وأشعاره والذين أوردوا الروايات - أي أن قيساً كان موضوعها إلا أنه خارجها - ثم قصائده. بينما يتحد أكثر الأحيان قاسم وقيس لتكون الحكاية حكاية واحدة: قاسم - قيس، والشعر لقيس ولقاسم الذي يأخذ حينها مسافة شفافة تؤكد الاتحاد ولا تنفيه لكنها تذهب بقيمين بعيداً نحو شفافية الداخل والمكبوت، هذا القابع في الذات رغماً عنها.

في الروايات السائدة، ليلي تشعر أقل بالحب من كونها تخلقه وتثيره، وكل أعضائها تتصافر لذلك (القامة، الأوراك حركة الأطراف، الشعر، العينان...). أما قيس فإن جسده يتحول إلى مكان للتلقى حيث تستجيب أحاسيسه بأشكال مختلفة لإشعاع ليلي. بينما عند قاسم يتغير الأمر إذ تصبح ليلي مصدراً للحب وفاعلاً فيه. ففي قصيدته «سأقول عن ليلي» يجسد استغراقهما في الحب، ووجدهما المحرق وتبادلهما الشوق، عكس ما يفترضه البعض ومنهم على حرب في كتابه (الحب والفناء)^(٧)، حيث يعتقد أن الحب غير المتبادل هو العشق الذي ينطق والشوق الذي يقلق والوجد الذي يحرق، أما الحب المتبادل غالباً ما لا نسمع بذكره ولا نقرأ أخباره. لأنه لا ينطق، ولا يقلق، ولا يحرق، ودليله في ذلك حب قيس ليلي، بينما يقول الشاعر:

لليلى شهقة أحلى

إذا ما لذة تاهت بنا وتناهبت أعضاؤنا النيران.

.....

عن ميزانها مشبوقة. عن عدلها في الظلم.

عن سفرى مع الهذيان.

عن جنية في الانس تنتخب القتيلا

الأمر أكثر تعقيداً، فالموسيقى متأتية من الميثموتيف المتكرر، والحرية كبيرة في اختيار الإيقاع، إنه فتازبا متحررة من القيود. كما أن التراكيب تمتاز بانسيابية تتناسب تماماً مع الجو الحر من التبعات.

أين يكمن الكائن وقول الحب؟ في العيش أم في القول؟ هل يتجاوز الإبداع العشق؟ تبعاً للمرويات، الشعر هو - المفضل عند المجنون، أما بالنسبة إلى قاسم فيجاور الإبداع والتأويل والاستشهاد ليصير نصه شابكا لعناصر الإبداع والحياة، فلا إبداع دون حب ولا حياة دونه. ففضيل الإبداع على الحياة هو إصباح موقف طهوري على النص، يتعالى الخطاب فيه على الحقيقة، بينما يحاول قاسم أن يؤول حقيقته لتكون محركاً للنص. يتكلم قاسم بصيغة أنا والمخاطب: هو، هي، هم، لكن على الشكل التالي: أنا ثم أنا وهو، أنا وهي، هو وهي، هو وهم، أنا وهم. يدل هذا التوزيع على أن مرجعيته أساساً هي أنا في حوارها مع هو، هي، هم. يشير ذلك إلى شيئين: عدم الفصل والافتراق على صعيد الخطاب، لأن الخطاب مرتبط بالأنا التي بدورها مرتبطة بالآخرين، حيث يظهر لنا قيس وليلى، والآخرون، مشاركين وليسوا أبطالاً، كما تقدمهم لنا المرويات. لقد أول شعر قيس على أنه موصوم بالانفصال وليس الانفصال، فختم العمل بقصيدة كرر فيها استخدامه صيغة الجمع (نحن). لكنه لا يكرر كما قيس احتجاز الحبيبين في حبهما حتى جنونهما، على اعتبار أن اللغة وظيفة اجتماعية تسمح بالتواصل بين أعضاء المجموعة مع رسم الاختلافات المتعددة مع الآخرين، وفي الوقت عينه تؤكد المجموعة تميزها وتؤكد إرادتها الجماعية الموحدة، بحيث إنها تفرض على الأعضاء أن يمتلكوا القدرة وأن يستحقوا التواصل معها. فما يقوله عاشقان وحدهما يفهمانه، مما يعنى الإخفاق الاجتماعي في التواصل. لكنهما يصوغان القول، في قمة النشوة، لغة متحررة من العالم يقذفونها في وجهه، فهما يشدان تجاوز حدود جنتهما المغلقة وهما مدانان بسبب ذلك. أيمن فتح الجنة؟

لكن الجنة مفتوحة في القول، بالنسبة إلى قاسم، وهو ليس فقط تعبير عن الحب بل هو كينونته وعلامته. فالعاشق

ليلاى لو يدها على ولو يدي منذورة تهب الرسولا...
ونخذ ذلك أيضاً في الرواية وبشكل مكشوف:

فأخذت به وصارت تلز ببطن الوادي، ليقابلا في غدير... وازدهر بينهما ولع، مثلما تلتهب الحمرة في وردة القلب، وصار الشعر موقد المحبة.

يُظهر أنه بين موقفى العاشقين نوع من التوازن وليس كما قدما سابقاً: ليلي هي سيدة الموقف، المسيطرة على أقوالها وأفعالها وقيس هو التائه أو المجنون. فهناك كما قلنا انبثاق للحب من قلبيهما وتلقى له وتلهف عليه، والمشاعر لا تجرى في اتجاه واحد بل في سياق من الولوج:

قالت له ذات ليلة: إن الذى لك عندي أكثر من الذى لى عندك.... فسمعت منه وبكت معه وهي تضع بناتها في زعفرانة شعره، حتى كاد الصبح أن يسفر، فتنبهت لنفسها فإذا هي سجيئة زنده القوية من غير عنف.. تتمرغ في صدره الفاره، محلولة الشعر، فارطة من كل قميص، وهو يمنحها ما تمنع عنه، وما جاءت إليه وما لم تعرفه من قبل.... وكان هذا أول عهده بالمجنون الذى يورثه قندة الجسد.

إذن للشاعر رؤية عامة حول جمال العلاقة وهي تدخل في تفاصيل العلاقة الجسدية - الجمالية، فيعلق أهمية على الحضور المتجاوب وشعريته.

٣ -

الجديد الذى أتت به أشعار قيس هو تخفيفها من كل الزوائد وتركيزها على موضوع واحد هو الحب، واعتمادها البساطة والسلاسة في التعبير، فنقرأ القصيدة دفعة واحدة. اعتمد قاسم ذات البساطة وتوحيد الموضوع في قصائده لكن اختلف هدفه. صحيح أنه أراد إنشاء الرغبات الدفينة التي يهيل عليها المجتمع رمالا حتى تفتس أو تتحرك تحت أنقال مكبلة، إلا أنه أظهر جسارة في ترك الأحاسيس تتلطف بعضها. الشعرية تتأني عند المجنون من القافية وهي واحدة في كل قصيدة، ومن الاستعارات وفصائها. من جانب قاسم تبدو

يتكلم لأنه يحب وليس ليقول أنا أحب، يتكلم ليس كعاشق وإنما وهو يعشق. فيصير القول كافياً لتجسيد العاشق فى عشقه.

لذا يزخر نص أخبار المجنون بالصور المتوترة كأنها تحرر الشحنة الشعرية من أسر العالم، كما قال كوهين. إنما لا يكتفى الشاعر بتبديل العلاقات المألوفة بين المفردات بل إنه يغير النسق الموضوعية فيه المفردات. يقول:

سأقول عن قيس

عن هوى يسكن النار. عن شاعر صاغنى فى هواه

جرت العادة تشبيه الهوى بالنار، لكن يختلف هنا هو فعل يسكن، فتشخيص الهوى - قيس - أدى إلى أن يكون المشبه مزدوجاً: الهوى وقيس. ومن الجائز إضافة الشاعر خاصة أن سياق القصيدة يوحي بذلك (المشبه ثلاثة ويمكننا إضافة كل من بهوى على صريقتهما) والسكن هو فى النار بما نوحيه من، جحيم، أى عكس الجنة، ولظى عكس الهناء، والالتهام، فالنار تلتهم كل ما هو حى، بالتالى يوحي هذا التناقض الذى تبثه هذه الصورة بنوعية المسكن، سكن جحيمي إلا أنه يجسد اللذة. صحيح أن إحياءات الصورة محزنة لأن حالة العشق كما يصورها ومن أول صورة مؤلمة، لكن هذا الألم تقابله لذة العاشق المتتوية باكتشافه أنه وقع فى وضع لا خلاص منه «عن شاعر صاغنى فى هواه»؛ أى أن هذه الصورة تكشف عن الأفكار التى تتلبس النص، عن صوره الحسية القوية والمتكررة، فضلال معانى الهوى، السكن، النار، هى التى جعلت هذه الكلمات فى اجتماعها فى هذا السياق توحى بتعدد المشبه والمشبه به، أى بتعدد الدلالات. كأن الصور تولد من جسد الهوى، لذا فاللذة فى النص متطرفة لأنها تثير القلق «فما كان لى أن أقدر أشعلنى أم طفانى». هنا تصير العلاقة بين الشاعر والنص والقارئ إيروسية، جسد يتكلم إلى جسد.

هذا النص يستدعى إغراء المعنى، أى ملاحقة الدلالات لاستكشاف معنى الحب كما صاغه قيس وقاسم، والحال مع النص كالحال مع الحب فكلاهما مشحون.

فالعاشق وهو هنا قيس والشاعر والعاشق الآخر، يجد نفسه فى مجمرة المعنى، بسبب حاجته الجامحة لتفسير رموز الحب الغامضة وإشارات العشق المبهمة. ففى قصيدة «قل هو الحب» التى يختتم بها العمل، يصير الحب رغم التفسير سرًا مثل «سر الموت»، أى هذا المعنى الذى يمارس إغراءه على الشاعر وعليها، يفضى إلى مزيد من الإلغاز والإبهام: «هو الحب» فقط. فتتراكم إحياءات الشئ على الشئ نفسه، دون مستقر أو نهاية، إذ لا مفر من حقل نظره. فحين يختتم القصيدة قائلاً: «قل هو الحب يراك» تصير الرؤية مرادفة لصبرورة لا تنفلق طالما الرؤية تلاحق العاشق. فالحب هنا استغراق حتى الفناء «قل هو الحب - الذى أسرى ليلى - وهدى قيساً إلى ماء الهلاك». إنه الذوبان الذى يمحو الصفات ولا يترك أثرًا إلا للحب. من هنا، لا يسكن الشوق ولا تخمد نار الوجد. هذا الحب الذى يرى هو الصورة التى يرى بها العشاق ذواتهم. وهى، على قول ابن عربى، «أعظم (الصورة) مناسبة وأجلها وأكملها». هى الصورة التى تضاعف الوجود وتطلق فضائه، والتى تثير العاشق ليلاقى نفسه. كأن الحب يدرك فى الرؤية، تلك الرؤية التى يتعمر بها العاشق فيرى ذاته بصورها المتعددة وكذلك صور المعشوق، بل هى كلها صورة الإنسان فى الحب وصورة الحب فى الإنسان، «صور فى مرآة واحدة، بل صورة واحدة فى مرآيا مختلفة» كما يقول ابن عربى.

فى هذه القصيدة تتألف جميع الموجودات والحب: الهواء، الزجاج، البمام، القلب، الماء، كتاب الله، الشهوة، النار، الأحلام، النرجس، الصحراء، الشعر، الجنة، تفاعلة الله، الجنون، الحزن، السر... كأن الموجودات وإن اختلفت تشترك جميعها، من حيث أرادت أم لم ترد، فى الحب الذى هو سر الوجود. هو السر الذى يحركه. فالحب هنا هو أصل الموجودات وحركتها هى حركة حبيبة، لأنه سر الوجود وعنه.

الحب هو الذى يرى إلى الكائنات فتصوغها الرؤية لتتألف فيتجسد بها الحب ويتجلى، هذه المغايرة ضرورية لاكتشاف الذات والآخر والعالم.

- عقل يغلب الذهب، طار يشتر بجنونه المفؤدين
في هواء الجزيرة..

- يوقظ غفلة الأفتدة.

- فيصاف الناس بالغبطة لزفير يصدر كبخار من
وراء كل سائر ليملاً الليل.

- وراحت كل امرأة تقود النخب نحو فجها
العميق مؤرجحة قنديلاً من الزبرجد يهدى
العشيق ويضلل غيره.

أو لننظر إلى نص أبواب الحب لنرى إمكانات الشاعر
الكبيرة في ابتكار صور متعددة لموضوع واحد هو الحب:

- فرو الهواء يلثمك فتألف. كأنها الطفولة عن
كتب. (باب المودة)

- يلج بك موج الليل مثل قارب غريب. (باب
الشوق)

- وردة الجمر تزدهر كلما هبت الريح. (باب
الشوق)

- بمضك فتصفو مثل نيلج وتشف. عقل رقيق
وجنون شاهق. (باب الهيام)

إن المهارة اللغوية لا تغيب الانفعال، وهذه هي ميزة
الشاعر سواء في نثره أم شعره. كأنما التجربة الحسية والفنية
تتضاجعان كما العشاق إلى حد الذوبان. فتبرز قدرة الشاعر
في حفاظه على النبض الحسي للجسد والنبض الفني لجسد
النص، واخضلة جسد (العاشق - النص) يملك تجرته
الحسية واللغوية.

لنر هذا النص الجميل أيضاً: «غابت عنه وهو في انتظار»
حيث يتحدث الشاعر عن قيس، فنجد أيضاً صوراً غنية
تصوغ مكنونات قيس، تخلع حجاب الجنون لتفوص في
صفاء خلوته وتكشف المكبوت على صورة أشيائه المنشورة:

غابت عنه وهو في انتظار، يجلس في غرفة
الطريق. أشيائه منشورة للنسيان والتذكر، والناس
يعبرون مثل الأثير، ومن نوافذ أجسامهم، يرى

في أخبار المجنون ثلاثة قصائد موزونة: «سأقول عن قيس»
و «سأقول عن ليلي» و «قل هو الحب». يتبدأ بها الشاعر
أخباره عن المجنون وينتهي بها، وهي تشابه في تركيبها، فهي
تخضع لتصميم هندسي واحد، فتقسم كل واحدة منها إلى
ثلاثة مقاطع، وتحمل كل مقطوعة العنوان نفسه، وهي لا
تتجاوز الصفحة الواحدة. والقصيدة الأولى والثانية تمهد
لإعطاء صورة عن قيس ويلي قبل الذهاب إلى المرويات
عنهما أو إلى شعر قيس. تلك الشخصية التي يجد فيها
الشاعر تمثيلاً له فيحملها ما أمكنه من الدلالات. وأما
الخاتمة فتكون لقصيدة «هو الحب» التي تكشف معنى الحب
الذي جمع بين قيس ويلي والعاشق - الراوى - الشاعر
الذي يطلق سمات كثيرة على الحب: السحر، الجنون،
الغموض، الخلق.

تمتاز هذه القصيدة بشفافية الغوص في جوهر الحب
وكينونته وسره فيخلق في رؤاه دون السقوط في الواقع، بل
يحوم فيه وفوقه كما هي الروح، لذلك من مقطع إلى آخر لا
ينفك يفتح عالم الحب المنوع والغامض. صحيح أن هذه
القصيدة تكثيف لرؤية الشاعر، إلا أن متابعة هذا الموضوع
ونفاصيله الحميمة تمت في روايته؛ أي في نثره الذي لا يقل
جمالاً أو شعرية. كأن التكثيف لا يروى عطش المعرفة بل يأتي
كلحظة صفاء تختصر الزمان والمكان وتوتر الشاعر بينهما في
حالات تكشف استيلاء العشق على النفوس، حتى تتمحي
الفواصل بين قيس والشاعر ويصيران عاشقاً يتأله «تنساب
وصاياك - وينهال سديم الخلق في نار الخيام» ويتأنس:

كأن الله لا يحنو على غيرك، لا يسمع إلّاك،
ولا في الكون مجنون سواك. لكأن الله موجود
لكي يمسح حزن الناس في قلبك، يفديك بما
يجعل أسرارك في تاج الملاك.

إن الطابع النثري للبحث عن ماهية الحب من خلال
تجربة قيس ويلي، لا ينفي كونه مشروعاً شعرياً، خاصة إذا
نظرنا إلى لغته وتراكيبه التي هي شعرية. فالشاعر يحاول
ابتكار علاقات جديدة وغير متوقعة بين عناصر الصورة مما
عَدَد الإحياءات وأعطى النص صوراً شعرية في غاية الجمال.
لننظر مثلاً إلى هذه الصور:

إليها تركض إليه ولا تصل، يركض إليها ولا
يقبل، والناس يعبرون على أشياءه المنشورة...

... الناس يمرون بنوافذ أجسامهم الواسعة،
يأخذون أشياءه المنشورة...

... وتراى لهن أن ليلى طافت وأخذت ما تبقى
من أشياءه المنشورة... وقيس مشدود... وهى
تذهب عنه ذهاب القميص مسلولاً من الجسد.

ينضح هذه اللازمة «أشياءه المنشورة» استحواذ مبدأ القبلة
على مبدأ اللذة، حتى فى الخيال وهو ينتظر. فى هذه الحالة
التي لا يوجد فيها تمييز واضح بين الذات والموضوع تتلاشى
منه أشياءه، كأن الوقت ينسل خيط الانتظار ليأخذ معه ما
يملكه: تفاصيل صغيرة بحجم الفرد، هى الحميمية التى
تشكل هوية مغايرة ولأنها مغايرة. فهى معرضة للبلع، فالشبه
يتخم.

هنا يصير الشاعر راوياً لدواخل قيس، فتتداخل روايته
وشعر قيس فينشط أصوات النص المكتوبة، ويتبنى وجهات
نظر مختلفة. هكذا ينفذ الشاعر إلى شعر قيس، من مداخل
متعددة، مثلما فعل هنا حيث صار راوياً رائياً لروح قيس
الشفافة التى رقت مع القرون لتصير واضحة بلغة الحاضر.
غالباً ما يشبه هذا السرد الأحلام فى تخايشه الموقع السردى
الحاكم وفى تلاعبه الحر بالمعنى. إذ يعتمد المعنى وكما يقول
هايدجر، على الموقف التاريخى للمؤول.

تستكشف، إذن، هذه الكتابة دلالية شعر قيس وإمكانات
آفاقه، وشئ تركب صورتها بقراءة عاشقة لأماكن الغواية
والمنفعة ولشيات الخطاب وتلويحات الكلام. ويبدو الشعر من
خلال هذه القراءة مجالا معرفيا تتقاطع فيه رغبة الفرد -
الشاعر بدلالات الأسطورة والتخييل. ليس الشعر وسيلة لإدراك
العالم، ورصد وقائمه، بل أيضاً لاستكشاف أسرار الكائن
وتاريخه بما يفيد إعادة صياغة للعلاقات وتركيباً لرؤى مغايرة.
... يشغل قاسم على شعر قيس لإثارة القارئ وتحويل نظره نحو
ما لم يقله كاتب النص أو راويه، ليتورطاً فى قراءة تتوسل
الحفر اللغوى وتستدعى التحليل السوسيو - ثقافى من أجل
إضاءة نسق النصوص - الشعرى والثقافى والاجتماعى. فى

هذه الأجواء، نرى كيف يغوص فى عوالم الشاعر الداخلية
لإضاءتها وفتح آفاقها، كما يغوص فى لغة قيس ولغة زمنه
لكنه يفتحها على تعدد دلالاتها من ناحية، ومن ناحية أخرى
يجعل اللغة الحاضرة متشابكة معها وغير منفصلة عنها؛ فترى
هذا التشابك بين مفردات قديمة، إن جاز التعبير، إلا أنها فى
صور جديدة تنقسم لنفسها من محاولات الحجر والتهميش
والمعاناة لتستكشف لحظات الرغبة والمكر فيها، عبر إعادة
ترتيب العلاقة بين الحقيقة والتخييل فى تشكيلها:

تشد أرديتها وهو يحث لها عن دراعتها وأوشحتها
ويعقد معها الدكة والنار، وتلم نشارها الذى غطى
البسط ومنع الخباء ألوان الليل والنهار، ثم ودعته
وانصرفت. وكان هذا أول عهده بالجنون الذى يورثه
استذواق قنعة الجسد.

صحيح أنه يستخدم معجم الماضى، إلا أنه يرفع فى
الكتابة الأفعى ويقضح القيم التى تخفت خلف مكر المعنى
وقدرته على الخفاء أو الانشواء. هكذا يعتبر أنه بعد أول لقاء
جسدى بينهما بدأ قيس عهده فى الجنون، فيصير الجنون هنا
تقليلاً وصفاء ومروفاً، كأن نص قاسم يتنغم للنص السابق من
معاناته خلال مراحل قراءته، وذلك عبر قراءته من مطرح
الرغبة. هذا النوع من النصوص المقنعة، والضلال فيها
كامن، هو خطير، لأنها رغم تقييدها هى قادرة على اختراق
الزمن والحضور بقوة.

خاتمة

تبين قراءة قاسم قدرة الخطاب على نفى نفسه بوضع
نفسه تحت إمرة الدال، وكذلك قدرته، فى تفاعل الكلمات
الحر، على الكشف عن عشوائية أى معيار، حتى تلك التى
يقوم عليها المجتمع، بكل ما فيه من قواعد للاستبعاد
وللترتيب الهرمى - كما قال فوكو فى كتابه «الكلمات
والأشياء» - كأن الشاعر أخذ على عاتقه فضح الجانب
الخفى من تشكيل خطابى يدعى الحقيقة، وذلك من أجل
تحرير الخطاب من هذه الضوابط وفتح مصراعيه لمشروع قول
أى شئ يمكن أن يقال وبكل الطرق الممكن قوله بها. كأن
خطاب الرواة، من أجل تحقيق هدفه، وهو الوصول إلى

مفردات تنتمي إلى معجم الماضي، إلا أنه ربطها في سياق يجعل منها مختلفة). إذن، نأوش الماضي فدخل صوته في أثر الماضي، لكن الماضي بقي راهنا وتم التلاعب به ضمن حدود. مما يدعنا نقول إن عملية التوحد بين قيس وقاسم، قائمة من ناحية على هذا الافتراض من قبلنا. ومفاده أن المعايير الماضية مازالت سارية فيما يخص الحب بشكل عام، ومن ناحية أخرى، مازالت سارية أيضاً تلك المعايير المتعلقة بالخروج عن المألوف أو تخدّي القانون العام، بالتالي يصير قيس وجوداً متقابلاً وعاكساً لوجود الشاعر.

لا تشابه الذات أو تتكرر، لذا أتساءل هل «أخبار المجنون» عمل تخويلي للأمس ومفاعيله؟ أم لحاضر لا يفترق كثيراً عنه؟

لقد مزج الشاعر بين خطابات متنوعة (شعر قيس، المرويات عنه، رواية قاسم التي يشاركه بها بعض الرواة الراهنون وهم أصدقاؤه، ثم قصائده) كان هدفها إعادة الكتابة مضموناً وفناً، كما بينا حين درسنا افتراق رواية الشاعر عن الروايات السابقة، فذابت الحدود بين شعر قاسم وشعر قيس. إلا إن الحدود بين الروايات واضحة أكثر بشكل لا يقبل الدمج في معظم الأحيان - بسبب الموقف الفكري منها - فلم يتم التداخل إلا في المقاطع التي تؤكد رواية الشاعر وتدعمها. ولذلك بقيت الحدود واضحة هنا بين الشخصي واللاشخصي.

لكن على صعيد آخر، شكّل التداخل سيمفونية ذات وتأثير متعددة، أحياناً يذيب إيقاعها الحدود وأحياناً أخرى يوضحها. وهذا الموقف الفني هو الذي يؤكد حضور ذات تقرأ الماضي وعدتها الفنية راهنة. ربما يمكننا القول إن مغامرة الشاعر تؤكد الحضور الفني الراهن لكنها على صعيد المعايير الاجتماعية تبين تواصلها مع الماضي. لم يكن قيس رفيق الدرب، كان هو (قاسم - قيس) الحكاية. وبقي في ثنايا النص صمت ربما هو دور القارئ - الصديق روايته، أي كشف حكاية الآن. لكن الشاعر عرض علينا وبشكل مضمّر كيفية قراءة عمله ونحن لم نفعل سوى محاورته، فأضاع علينا فرصة حكاية الحكاية.

الحقيقة، يستبعد الرغبة في تكرار ما يمكن أن يقال، ومن له حق الكلام حول الموضوع، وأى الأفعال يمكن اعتبارها معقولة وأيها خاطئة. وبالتالي يظهر لنا أن ما يعده الرواة صواباً وحقيقة يتغير بمثل العشوائية التي تتغير بها أنماط الخطاب والنظم المعرفية التي هي أصل كل ذلك.

شكّل هذا الغوص في أعماق الخطاب كشفاً للقصم الكامن فيه، وإعلاء من شأنه ورفع نحو السطح. في هذه المنطقة الصامتة يجد خطاب قاسم شكله حيث يجد حرّيته. وهنا شكل صورته الحاضرة في الفجوات الواقعة بين ثنايا الخطاب الماضي. فكانت الكلمات التي اختارها في قصائده الثلاث علامات شفافة تدلّ على أشياء التي بتشكيل منها واقع، فيظهر إحساس الشاعر بالتاريخ بوصفه مظهرًا من مظاهر قلقه الزماني، كأن الأشياء تتصل زمانياً. هو ذا يفكك خطاب الماضي لا من أجل نكرانه بل من أجل كشف الصامت في ثناياه والقبائل دائماً إلى قراءة متجددة. كان أحياناً أسلوبه ساخرًا - في روايته بالخصوص - كما لو أنه أراد التلاعب بأسطورة ماضية: الحب بين ليلي والمجنون، ليكشف خديعتها، وتخديداً تأكيد الوصال بين المحبين بكل أشكاله. إلا أنه، في الوقت عينه، لم يحضّر رومانسية الحكاية، بل إن شعرية النص قائمة على هذه الرومانسية، ربما حتى هي دافعه للكتابة. مما يطرح علينا تساؤلاً: هل الحب الحاضر له ذات المواصفات، ذات الظروف؟ فالشاعر لم يعيش في زمن المجنون ولا مكانه، فهل كتب مكاناً منفصلاً بين الماضي والحاضر؟ هذا الانعكاس ما بين الأمس واليوم يجعلنا نخمن كما لو أن الأمور في الحب لم تتغير؛ فعواله مازالت مبنية على فرضيات تعود للأمس: القمع الاجتماعي ومعاييره، كأنها مازالت في مكان الشاعر وآته. لذلك، ربما لم يتلاعب بالرومانسية ولم يفقدها محمولاتها، فبقى ضمن دائرتها، أضاف إليها لكنه بقي فيها. فهل هذا هو الحاضر أم أن للأمس طغياناً؟

لقد نأوش الشاعر خطاب الماضي - كما قلنا - على صعيد المضمون والأسلوب خاصة في قصائده؛ إذ استخدم معجماً خاصاً به معبراً عن آته (بينما في روايته استخدم كثيراً

الهوامش :

- ١- رولان بارت، عن القراءة، الآداب الأجنبية، عدد ٨٤، ١٩٩٥م.
- ٢ - المصدر نفسه، ص ١٣٠.
- ٣- أنثريه ميكيل، قصتان في الحب من مجنون إلى ترستان، منشورات أوديل جاكوب، باريس ١٩٩٦، ص ٣٤.
- ٤ - على حرب، الحب والفناء، دار المناهل، بيروت ١٩٩٠، ص ٦٩.
- ٥- قاسم حنّاء، أخبار مجنون ليلى، الكلمة للنشر والتوزيع، البحرين ١٩٩٦، ص ١٣.
- ٦- أنثريه ميكيل، ص ٧٨.
- ٧- على حرب، المصدر نفسه، ص ٧٠.



الهاوية

بين ظاهرات الواقع وماهيات الوعى به

دراسة نصية لديوان الشاعر رفعت سلام؛

هكذا قلت للهاوية

محمد فكري الجزار*

إلى مازن: عساه الوطن هذا الذى نحلم

محمد

ومن بين إبداع حدثنا الشعرية الراحنة، التى تنوعت حتى اعتبرت حدثات لاحداث واحدة، يشير ديوان الشاعر (الم) رفعت سلام (هكذا قلت للهاوية)^(١) إلى نفسه واحداً من أقوى التأكيدات الجمالية على طبيعة اللغة المتمردة على كل أنظمة الضبط والمراقبة، الاجتماعى منها واللغوى على السواء؛ الأمر الذى يؤسس الوعى الجمالى، وهو فردى بطبيعته، بديلاً من النظام، وهو - بكل تأكيد - جمعى، ويطرح «اللغة الشعرية» نابعاً لفعاليات عمل ذلك «الوعى» على «الواقع»، فى كل تجلياته، دون توسط.

والديوان موضوع الدراسة ينبى منذ بدايته (العنوان) بعلاقة نوعية ووثيقة بالواقع (واقعا)؛ ليست علاقة رصد لظواهره تتوسل الأداء الفنى، وليست علاقة تعبير عن هذه

إنها اللغة، وهكذا - أبداً - كانت، تفعل بغيابها، سلطة ونظاماً، ما لا تفعله بحضورها، وما ظن أهلها أنهم قادرون عليها، علماً ومعرفة، إلا بضرب من إيهاها هى نفسها، بينما تظل طاوية على كفاءة مدهشة فى تنوعها، محيرة فى طبيعتها القادرة على التجاوز، حد الانقطاع، لكل ما ثبت لها من طرائق أداء وأشكال صوغ وحتى أنماط تجريب. وليس أدل على هذا من الشعر، خاصة فى فترات تأزم علاقاته مع المجتمع وقيمه الجمالية، هذا الذى يتحول إلى صراع بين عناصر الثبات وعناصر التحول فى المنتج الشعرى؛ الأمر الذى يفضى بالشعر عموماً إلى «الحدث».

* كلية الآداب، جامعة المنوفية.

إيديولوجية فحسب، وإنما قادرة، بامتياز، على تفكيك أية إيديولوجيا، وكذلك ليست إنتاجية حرة فقط، وإنما ذات كفاءة على توظيف عناصر السيميولوجيات الأخرى ضمن إنتاجيتها الحرة تلك.

إن «مفهوم الكتابة يتجاوز مفهوم اللغة وينطوى عليه فى ثناياه»^(٤)، فليست الكتابة تدويناً (فاشلاً) للغة - حسب رؤية ف. دى. سوسير^(٥)، كما أنها ليست محض تقنيات خطية: فواصل، نقاط، فراغات، أقواس، خطوط أو حروف؛ كما لا نقب عند حد كونها نظاماً سيميولوجياً قادراً على استبراء «اللغة» من المحولات الإيديولوجية (السلطوية) لنظامها، وفصلها عن الخطاب القار فيه. الكتابة، من منظور شعري، قطعة داخل اللغة/ معها، شهوة تأسيسية لا تبلغ ذروتها أبداً، فهي لا تنفك تدمر ما حولها دون أن تخلم، مجرد الحلم، بناء ذاتها أو اكتمالها. إنها لغة شعرية بامتياز، خاصة حين تتمكن من الإفلات، بأدواتها وطرائقها، من شرك التدوين، ومن ثم، من آثار الشفاهية اللغوية، خاصة ثنائية «الدال» و«المدلول».

فى «الكتابة» يقف الدال وحده فى صمته غامضاً مهيباً، لا يدعى قداسة، ولا يعترف بأب سياسى، ولا يميل إلى سوده، فقط يؤسس فيزيقا الحرية فى مواجهة ميتافيزيقا السلب الصوتية وكل ميتافيزيقا.

الكتابة - بحق -:

آخر ملاذ غير مستعمر يمكن للمثقف أن يلعب فيه متذوقاً ترف الدال... ويمكن للذات أن تتحرر من أغلال الهوية الواحدة، وتتحول إلى ذات مشتتة على نحو نشوانى^(٦).

ولهذا، فالكتابة تعد الإمكان الوحيد والمتاح لكى يمارس «الوعى» فعالياته على «الواقع» ممارسة حرة غير منذورة - إطلاقاً - للاستلاب.

ومن منظور نقد - أدبى، وتأسيساً على ما سبق، فإن الكتابة الشعرية تعطيل - وليست تأجيلاً فقط - دائب ومستمر لقدرة النموذج الألسنى على أن يهيمن على، أو - حتى - يسهم فى الإنتاجية الدلالية؛ إذ يكون ما هو

الظواهر؛ وإنما هى علاقة وعى، تفكك ما بين «الذات» و«واقع - ها» من أواصر، لتتمحى - تماماً - ثنائية الوجود: «ذات/ فى/ واقع»، متحولة إلى ثنائية صراع: «ذات/ أمام/ واقع».

إن وعى «الذات» بظواهر واقعها، بما فيها «الذات» نفسها، يفسد ما بين الاثنين: الذات والواقع. إن عنصراً من عناصر بنية كلية ومغلقة يحاول أن ينفك من أسرها، ويمتلك قيمة لا ترد إلى علاقته بغيره من العناصر، وإنما إليه هو نفسه؛ هكذا «الذات» حين تمتلك وعيها، تصبح عنصراً مدمراً (تفكيكياً)، وحين يكون الوعى هذا جمالياً يبلغ التدمير درجته القصوى؛ إذ لا يصيب «البنية» فحسب وإنما «منطقها».

إن الوعى الجمالى معرفة، ولكنها معرفة مزاحة عن مركزها، وفى انزياحها هذا تلتقى حدود الموضوعية وقبود المنطقية، إذ الاثنان محض أوهام فى المصادر الجمالية. وفى المقابل تكون الصياغة الجمالية لناج ذلك الوعى مسؤولية أخلاقية والتزاماً إنسانياً بمقاربة الحقيقة واقتناصها خارج خطابات تزيينها. وفى هذا السبيل، لا مناص من النضال ضد اللغة، هذا القناع المثالى الذى تتخفى من ورائه وتتجلى من خلاله، السلطة. إن السلطة - فيما يقول ر. بارت:

جرثومة عاتقة بجهاز يخترق المجتمع، ويرتبط بتاريخ البشرية فى مجموعته، وليس بالتاريخ السياسى وحده. هذا الشيء الذى ترسم فيه السلطة. ومنذ الأزل، هو: «اللغة» أو بتعبير أدق: «اللسان».. إننا لا نلاحظ السلطة التى ينطوى عليها اللسان لأننا ننسى أن كل لسان تصنيف، وأن كل تصنيف ينطوى على نوع من القهر... وهكذا فإن «اللغة» بطبيعة بنيتها تنطوى على علاقة استلاب قاهرة^(٧).

وعلى ذلك فلا سبيل لأن يتحرر الوعى منها بغير «مراوغة اللغة وخيانتها»^(٨)، وهو ما حققه الديوان موضوع الدراسة بفضل التحول إلى نظام سيميولوجى بديل، لا يهمل «اللغة» ولكنه يحتوئها خارج بنيتها، ويتجاوزها إلى أهدافه هو، هذا النظام هو «الكتابة» Writing باعتبارها، ليست غير

الفنى نظراً لغياب مصطلحات من قبيل «المطابقة» و«الإيحاء»^(٨) التى يقاس إليها مدى الإغراب اللغوى أو عدمه. فى الشعرية الكتابية ليست هناك مراجع تمثل معياراً لأى من المطابقة والإيحاء، ولذا فإن اختيار الكتابة، لغةً وتشكيلاً شعرياً، يكافئ بينها وبين دلالة نصها.

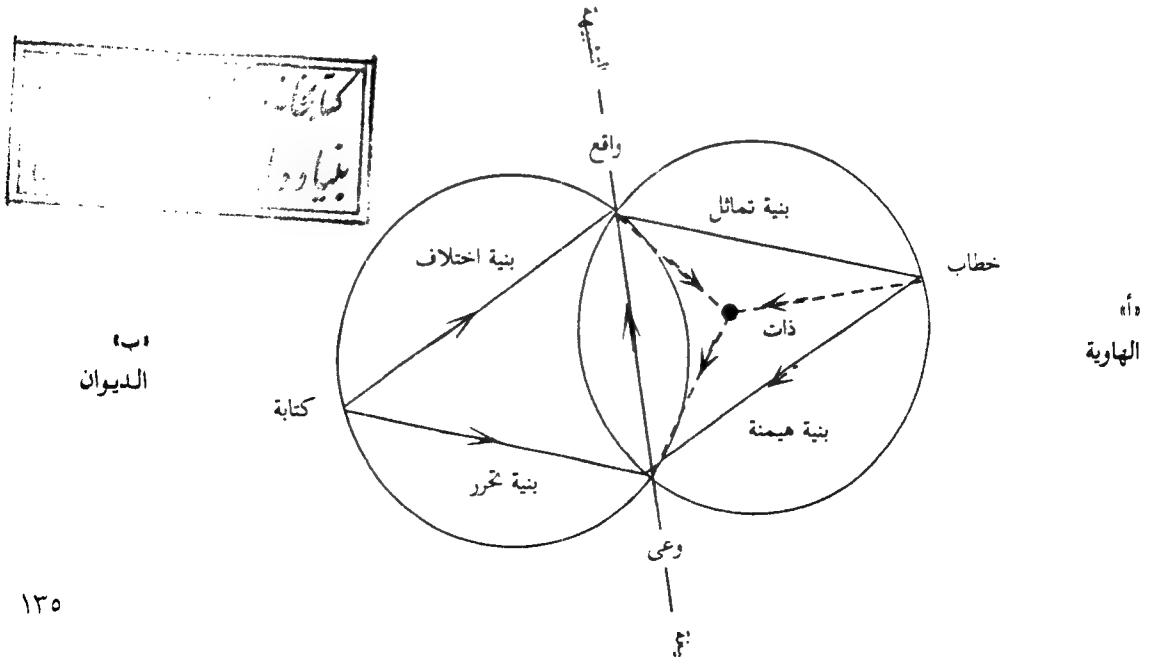
فى ديوان الشاعر رفعت سلام إشكال يضاد إلى إشكال الشعرية الكتابية، يتمثل فى الدور الذى يتدخل به الواقع الخارجى فى تشكيل جماليات الديوان، بالرغم من انقطاع اللغة - الكتابة عن أية مراجع خارج العمل.

بدايةً، فإن عدم وجود مراجع للغة - الكتابة خارج اللغة - الكتابة لا يعنى إهدار قيمة «الواقع» ودوره فى تأسيس جمالياتها، بل فى قراءة هذه الجماليات. غير أن الأمر يظل منوطاً بالعمل الشعرى نفسه، هل قطيعته مع الواقع كانت نفعياً كلياً له؟ أو أنها قطيعة وعى تخضره فى العمل لتقطع العمل عنه فى الوقت نفسه؟ وهذا تحديداً ما يحدث فى (هكذا قلت للهاوية)، آية ذلك العنوان نفسه، فاسم الإشارة «ذا» والذى ينصرف بأنمليته الصوتيتين إلى «الديوان» منسجماً به قوله للهاوية، ولما كانت الغيرية أساس التشبيه، والقول غير الكتابة - فهو عادى مطروح للجميع يشتركون فيه - صارت الهاوية واقعاً خارجياً بكل المقاييس، الجميع، بمن فيهم «ذات» العنوان، منذورون لها. هكذا، فالواقع الخارجى ذو دور تأسيسى فى جماليات الديوان، بما يفرض أخذ ذلك الواقع فى الاعتبار فى قراءة هذه الجماليات. ولنتأمل النموذج التالى:

مكتوب هو نموذج ذاته، أى طارئاً على قواعد إنتاجيته الخاصة به. فالكتابة - إذن - إنتاجية دلالية حرة تبلغ أقصى حدود حريتها - إن كان للحرية حدود - حين تكون شعرية، حيث تمتلك «الدوال» صيرورة دينامية تمنع استهلاكها ضمن أطر نموذجية مسبقة، وتظل عاكفة على نسج شبكة احتمالات علائقية شديدة التعقيد ومتعددة المستويات ودائبة التحول. وحين تكون العلاقة احتمالاً له تحولاته فليس بإمكان الدال - مطلقاً - أن يعمل إلى شئ أو مدلول بعينه، وإنما - فقط - يميل إلى دال آخر، لا يتمتع - هو الآخر - بالقدرة على الإحالة إلا إلى دال ثالث... وهكذا.

نمة عملية استقطاب - إذن - تقوم بها الدوال فيما بين بعضها البعض، وإذا «المكتوب» يتحول إلى عدد من المجموعات الدوائية، فتتوقف العلاقات عن تحولها، وترشح إحداها كعلاقة حضور، وتملأ الأخريات فضاء العمل. وهكذا تنتج الدلالة النصية (الكلية)، ليس بفضل مداليل الدوال، على وجه الإطلاق، وإنما - فقط - بما تنفذه مجموعة الدوال من علاقة بمجموعة أو أكثر من الدوال.

وعلى ضوء ما سبق، فإن الشرط الشكلاى للوظيفة الشعرية أن تكفى اللغة على ذاتها منهمة بها وحدها، لا يبدو وافياً بإنتاج الدلالة النصية. فضلاً عن كون هذا الشرط واقعاً كلياً ضمن الشعرية الشفاهية^(٩)، فليس بإمكانه - أيضاً - أن يحتوى الشعرية الكتابية، خاصة فى عمل مثل (هكذا قلت للهاوية)، حيث تكافئ الدلالة النصية التشكيل



... المتصقون بحذاء المؤسسة

كذاب بذئ

(الديوان - ص: ١١).

صانعو السلطة، كل سلطة وعابدها. ومن ثم تبرز «الكتابة» خروجاً عليهم وعلى سلطتهم وخطابها، ولا يتم هذا إلا بالخروج على النموذج المتداول من السلطة: اللغة، وهى - كما سبق القول - «سلطة... لا تحُد، والإفلات من برائتها لا يتم إلا بال لا لغة، أو بتهديم اللغة ذاتها وتفكيكها»^(١). إن الدخول فى الكتابة خروج على اللغة، وليس من اللغة، لذلك تهيمن القيم الكتابية، فى الديوان، على القيم اللغوية دون أن تعطلها عن العمل، بل فى بعض لحظات العمل الشعرية تترك «اللغة» فى أشد مستوياتها تجريدًا: المستوى الصوتي، لتمارس عملها فى الإنتاجية الدلالية للكتابة ذاتها، كما فى قول «الشاعر»:

- وأستل سينية سما وسيفا وسوطا وسهما
لاسومكم سوثى وسيثاتى
أوسوس لكم بسخطى فتستسلمون
لى سنة من سهاد أو نغاس
أنا وردة النحاس

(الديوان - ص: ٥٨)

- ولا لى طلل طائل أطويه فى طيات طاعتى
الوطية

(الديوان - ص: ٤٠)

- لى منها وهوات واهية وهينمات...

(الديوان - ص: ٩٩).

ليس ما سبق «تصويًا» وإن كان «أصواتًا»، فالذات منغمسة فى «السخرية»، كما فى كل الأمثلة السابقة. وهى سخرية لا تقع فى التماثلات الصوتية المتشابهة (س...) و(ط...) و(ه...)، وإنما تتولد من تسيط «الصوت» على محور «الاختيار»، الأمر الذى يطرح على محور «التركيب» وحدات معجمية يهدر بعضها بعضًا، فلا يترشح عنها غير دلالة السخرية، كما فى: «أستل» الذى يسند إلى «سينية»، و«أسومكم» الذى يسند إلى «سوثى وسيثاتى»، و«تستسلمون» الذى يعلق به الظرف «سنة».

إن النموذج السابق يتكون من دائرتين، الأولى: دائرة الواقع الذى تمثله الهاوية «أ» والثانية: دائرة الشعرية التى يمثلها الديوان «ب»، وتتقاطع الدائرتان فى نقطتين: الوعى والواقع، لتلتقيان فى الدائرة «أ» التقاء ثانويًا بالذات والتقاء رئيسيًا بالخطاب الذى يمارس قمعه للذات فيقهرها على تصوره للواقع من جهة والمحتوى الذى يوجهه هو للوعى من ناحية أخرى، ومن ثم، يمثل كل من الوعى والواقع وجهي، علامة خطاب السلطة مرجعيتها الوحيدة والشرعية. على أن «الكتّابة»، فى الدائرة «ب»، ليس من الممكن - حسب طبيعتها - استلابها ضمن أية آليات للسلطة أو خطابها، ومن ثم، تمد الوعى بإمكانات تحرره وترى الواقع رؤية مغايرة لا تقع - إطلاقًا - فى التماثل نظرًا لعدم مرجعية دوالها إلى ما هو خارجها. إن علامة أخرى نقبضة تتشكل فى الدائرة «ب»، وجهها: الاختلاف والتحرر، ومرجعيتها: «الكتابة»، هذه الإنتاجية الدلالية الحرة.

غير أن الأمر فى اللغة - الكتابة غيره فى اللغة الشفاهية التى نظل موسومة بفاعلها تستحضره، وربما أمكنها أن تفسره، عبر ظواهرها الصوتية والتركيبية على السواء، أما «الكتابة» فما إن تكتمل حتى تستقل عن فاعلها وتوجد بذاتها لا بسواها، وحتى وجود الذات/ أو الذوات داخلها يصبح عنصرًا كتابيًا كذلك، وكأن صناعة «الذات» حريتها كتابة لا يحرقها واقعًا، ومن ثم فكل كتابة وعى لا تفلت من السخرية Parody بهذا القدر أو ذاك.

هل تبدأ السخرية - كذلك - من «العنوان»؟ يبدو هذا، وتحديداً فى الصيغة التشبيهية: «هكذا قلت» حين تتعلق بها شبه الجملة: «للهاوية». فأية جدوى من القول لها تبرر «نسر stress» (الكاف) فى (هكذا) و(القاف) فى (قلت)، ماذا يسر دلالات الفروسية الحافة بدلالة «العنوان»؟ إنها المفارقة الساخرة بمرارة بين طبيعة الموقف اللغوى الذى تقفه «الذات» فى مواجهة المصير الفادح الفاجر فاه للذات كما للأشياء وكما للآخرين، فإذا ما وضعنا «العنوان» بكل حملاته من مفارقة وسخرية وموقف نهائى للذات فى مواجهة مصيرها، إذا وضعنا كل هذا أمام الكلمة الأولى من «الديوان»: «قتلونى» (الديوان - ص: ٥) اتضح البعد المغيّب فى طيات الكلمة الفادحة: «الهاوية». إنه الهولاء، جحيم سارتر الوجودى، أو حسب تعبير الشاعر نفسه:

وينقل هذا التعريف إلى عالم «الكتابة» الشعرى، فى الأمثلة السابقة، نجد أن التشابه الخطى والاختلاف المعجمى بقيم النظائرية تقنية تشكيلية تتسع عن واقعة وجودها لتجذب «الكتابة» إلى التشابه الخطى فى مواجهة الاختلاف المعجمى الذى تجذب إليه «اللغة». ولا تتوقف هذه التقنية عند هذا الحد، فإن عدم الملاءمة الناتج عنها، فى أجلى صوره، يصبح أساساً لكل من محورى «الاختيار» و«التوزيع» حتى فى غيبة «النظائرية» السابقة التى - فقط - تقترح على العمل الشعرى استراتيجياته الجمالية، خاصة أن هذه النظائرية تتحمل بأكثر من وظيفة، ربما كان أهمها تأكيد كتابية اللغة الشعرية بهيمنة خط/ حرف بعينه على بقية الخطوط/ الحروف، الأمر الذى يودى إلى تأكيد محسوسية «الدوال» محرراً إياها من سوابق نطقها (تاريخ تداولها الطويل)، مما يدفعها إلى عملية الاستقطاب التى سبق القول فيها، وهذا من شأنه إهدار كفاءة النموذج اللغوى ودوره فى أن يوزع تلك الدوال وينظمها فى بنية معنى، وينبسط بالتشكيل البصرى هذه الوظيفة.

للتشكيل البصرى للغة المسمى كتابة أسس ثلاثة:

الأول: الخط، أكان حرفاً أم علامة ترقيمياً أم أية علامات أخرى.

الثانى: اللون، من حيث سمك وجوده فى الصفحة، أو المساحة التى يأخذها منها^(٥).

الثالث: الفراغ الطباعى، أيًا كان وجوده فى الصفحة الشعرية: أعلى وأسفل وبين سطورها وعن يمينها أو يسارها، إذ هذا الفراغ/ دال الغياب له حمولات فلسفية فضلاً عن الحمولات الدلالية نفسها.

لمحمل هذه العوامل أهمية قصوى فى حالة الكتابة الشعرية الواعية بالفارق الحاسم بين اللغوى الصوتى واللغوى الكتابى، وأيضاً الواعية بأدواتها وطرائق استعمالها. وثالثاً بمركزية مفهوم «المكان» فى «الكتابة» وحساسيته الفائقة تجاه ما يحتويه: خطأ ولوناً وفراغاً. فى حالة الوعى تلك «نشعر بالكلمات المطبوعة أماناً باعتبارها وحدات مرئية»^(١٤)، هذا على المستوى الخطى، أما على المستويين الآخرين فالكتابة:

إن السخرية لا تقع على شئ بقدر وقوعها على اللغة ذاتها، ومن ثم تتأكد بها «الكتابة» التى تستلب إليها الأصوات السابقة فتكون، على المستوى البصرى، مساحات مكانية من الوجود تغلب عليها التشابهات حتى كأنها مساحة واحدة، لا مفر «للذات» فيها هنا أو هناك. وحتى حينما نعبر «الذات» عن ذاتها تصبح «الصيغة الصرفية» المتكررة شكلاً مرئياً فى الصفحة الشعرية دالة الدلالة نفسها، يقول الشاعر:

أنا المدهوم المكثوم المحتوم الموشوم المحروم المحكوم

(الديوان - ص: ٦٧)

إن اقتناص مستوى لغوى بعينه، خاصة حين يكون تجريدياً كالمستوى الصوتى، يصبح مأزقاً لنظام اللغة كله، إذ يدفع به «الإبداع» إلى الحد الذى يبدو معه كأنه كل «اللغة». إن «الكتابة» تورط اللغة بهذه التقنية التى تسم المستوى التركيبى بعدم الملاءمة، بمعنى: «انتماء الكلمات إلى مجالات خطائية مختلفة»^(١٥)، غير أنه عدم ملاءمة وظيفي، كما اتضح من الأمثلة السابقة، حيث تنبى الدلالة على أساس من التشابهات التى يطلق عليها فى الخطاب النقدي: «النظائرية» أو Isotopic، وهو مصطلح فيزيائى أساساً ويعنى: «نويدات»^(١٦) تتساوى أعدادها الذرية وتتباين أعدادها الكتلية»^(١٧). هذا التساوى فى سمة (أو التشابه) والتباين فى أخرى قد هياً للخطاب النقدي الحديث مفهوماً وظيفياً فى قراءة العمل الأدبى.

«إن مفهوم النظائر isotopes الذى أدخله فى علوم اللسانيات أ. ج. جريماس قد أصبح أحد المفاهيم الرئيسية فى دراسة بنية الخطاب الشعرى»^(١٨)،

ويتعرف على «النظائرية» حين:

يتكرر فى البيان الخطائى عدد ما، أو بعض من الأشكال ذات المضمون أو السيماسeme فى مجمل الوحدات السيمية semes التى تشكل نصاً^(١٩).

(٥) مسألة اتخاذ الكتابة اللون الأسود: بحاجة إلى إعادة نظر، نظراً للإمكانات الدلالية التى من الممكن أن تولد عن التباينات اللونية للصفحة الشعرية.

(*) نويدة: اسم يطلق على الفرة متى تحددت نواتها بعدد ما تحتويه من البروتونات والنيوترونات، وما يكمن فيها من الطاقة. معجم الفيزيقا الحديثة، مجمع اللغة العربية - القاهرة - ١٩٨٦، الجزء الثانى ص: ٢٠٩.

ولى وردة قاتلة .

تنصب لى - فى كل صبح - شركًا أو مقصلة .
وتتركنى - على درج الغواية - صخرة ذاهلة .
وتعضى فى الطرقات المخالطة .

لا أقفئها قاتلتى توزع دمي بين القبائل
المتناحرة على خرقه بالية أو جملة آسنة
فيفضى بى إلى ساحة مباحة للوساوس
والظنون المهردة يحيطون ولا أحيط
يدقون...(*)

(الديوان - ص: ٤٩)

يتوزع المثال السابق على تشكيلين خطيين الأول
تشكيل حضور تلعب فيه «النقطة» و«الشرطة» الدور
الأساسي، وتشكيل غياب تختفي فيه العلامات الترقيمية
بمختلف شكلها، للأول وجوده اللوني القوي، بينما للثاني
وجوده العادي أو المعياري، أما التشكيل الأول فيتميز بإيقاعية
خطية ساطعة حسب المساحات المكانية التي تشغلها في انتظام
من المساحة الأصغر إلى الأكبر فالأقل فالصغيرة، مؤكدة
هذا الانتظام بالخط الحرفي الذي تختتم به كل مساحة:
(لة) والذي تعقبه «النقطة» أو علامة الصمت الترقيمية التي
تقيم التقابل الهارموني بين عناصر الطباعة وعناصر الفراغ،
ويتخلل السطرين الثالث والرابع علامتي الجملة الاعتراضية
(- -) في محاولة لكسر إيقاعية الامتداد الخطي ينتج
عنها توازن مهم بين السطرين عمومًا والجمليتين الاعتراضيتين
خصوصًا، هاتين اللتين تؤسسان لزمنية فعل الوردة القاتلة في
السطر الثاني ومكانية نتيجته في السطر الثالث.

وعلى النقيض تمامًا تخلو الوحدة الخاصة بالخط
العادي (المعياري) من أية علامة ترقيمية حتى فيما بين
المفردة/ الجملة التي تصل بين الوجدتين: الانحرافية
والمعيارية: «لا أقفئها» وبين الفيض السردى التالي لها:
«قاتلتى توزع دمي بين...» .

.. وللغياب فعله، تمامًا كما للحضور فعله، فهو يفتح
التراكيب اللغوية أو الجمل على بعضها البعض فلا تتميز،
فيما بينها، جملة من شبه جملة، أو من جملة أخرى، الأمر
الذي يخرج «السرد» من شفافيته، باعتباره حكمًا، داخلًا في

(*) التفاوت اللوني تمثيل لما في الأصل أو الديوان.

«عندما تطبع بأحد مستويات اللون، أو بمستويين
معًا، لا تقدم صراعًا بين السطر والفراغ فقط،
ولكنها تقدم صراعًا داخل اللون نفسه، وداخل
الكتابة نفسها، وهو صراع له مفعوله في
حساسية القارئ، في دلالة النص نفسها»^(١٥).

على أن قضية الكتابة الشعرية برمتها تظل أنأى من أى تنظير،
مهما بلغ من رحابة الرؤية وصواب النظر يظل مرتهنًا بالتطبيق
منذورًا لتعديل مقولاته ومنطوقاته على ضوء المكتوب نفسه،
فلكل عمل شعري كتابته الخاصة.

في ديوان (هكذا قلت للهاوية) منظومة خطية
متكاملة (بنية) تتقاطع أحيانًا مع «اللغة» وأحيانًا أخرى
تنوازى معها، وذلك وفقًا للمستويين الكتابيين: اللون
والفراغ. يقول الشاعر:

قتلوني،

فانفرطت:

قطرات تعوى قبائل مدججة جرة مقلوبة صمت

يهوى على حجر

(الديوان - ص: ٥).

إن العلامة الترقيمية الأولى (،)، تفصل، ليس بين الفعل
الأول والفعل الناتج عنه، وإنما بين الفراغ الطباعي يسارًا
وبين الفعل الأول لينقل الامتداد الأفقي الذي يفترض حرف
العطف (الفاء) إلى تتابع رأسى، وذلك لأن «المكان» مساحة
وجودية، للاشتراك فيها دلالاته الفاعلة في الدلالة اللغوية،
كما أن المساحة الأفقية غير المساحة الرأسية التي تشير إلى
علاقة الموجود الثاني بموجده الأول إشارة بريئة من الزمنية
الخاصة باللغة الشفاهية. ويتمتع دور العلامات الترقيمية أكثر
فأكثر مع العلامة (:): التي تلي الفعل المعطوف لغويًا بالحرف
وكتائياً بالفاصلة (مفارقة الكتابة): «فانفرطت:»، إن هذه
العلامة تفتح الفعل على الفراغ الطباعي يسارًا، ثم تتوالى
«أحوال» الانفرط، من أول السطر التالي، مرفوعة على
الابتداء برغم موقعيتها النحوية، وكأن الفراغ الطباعي الذي
فصل «عامل» الحال عن «معموله» قد حرر التراكيب التالية
عليه من الارتباط النحوي بما قبلها مزيجًا الموقعية النحوية
المفترضة إلى فضاء تلك التراكيب، ومؤكدًا - في المقابل -
دلالة الانفرط في توزيعها هذا الذي يعتمد إلى الفراغ
الطباعي في بعثتها كما هو واضح في «المثال»:

المنقود ويهمل ما لا يلائمها، شرط انتظام مجموعة الاختيارات في تركيب مترابط ومنسجم. وإضافة إلى هذا، فإن إعمال أداة في لحظة من العمل وإهمالها في لحظة أخرى لا يعني اختلال ذلك التركيب المنهجي، كما هي الحال مع مصطلح «النظائرية» الذي عمل على قراءة أمثلة سابقة، بينما ليس بإمكانه التعامل مع المثال السابق الذي يقوّم، في الأساس، على التوافق بين حالتين من حالات الوجود اللوني، تسود في الأولى الوحدة المعيارية، بينما وحدة الانحراف تشغل كلمة من السطر الأول وكل السطر الرابع فقط، ويشير هذا إلى عدم تمكن وحدة الانحراف من الوجود في الصفحة، بالرغم من لونيته، إذا ما قرأنا محمولها اللغوي:

«أنا الوليمة الدائمة»

إن هذا التركيب النحوي والدلالي البسيط يحمل، في بساطته نفسها، دلالة فاجعة على صمود «الذات» في وضعيتها الاستشهادية غير منذرة للإفلات منها، ولا رغبة في هذا الإفلات كما توضح وحدة الانحراف التي تدخل مع الوحدة المعيارية في علاقة لغوية، وذلك في بداية السطر الأول: «أهني نفسي للمجزرة القادمة»، وكأنه القدر يبلغ وعي «الذات» بحتمته حد أن تنهأ له.

فإذا التفتنا إلى الوحدة المعيارية وجدنا الجملة السابقة وإسهام وحدة الانحراف فيها يؤثر إلى عدم تميزها للغوي، الأمر الذي يجعل العلاقة بين وحدتي المعيار والانحراف اللوينيتين كالعلاقة بين «الإطباب» و«الإيجاز» باعتبار أن الانحراف اللوني تكثيف لما قبله من إطباب، وجذب لما بعده إلى تكثيفه.

مما لاشك فيه أن اللغة دورها في تخفيف «التشكيل الطباعي» على المستوى اللوني ليمتلك دلالة، خاصة في هذا النمط غير المنتظم لونيًا.

يبقى أخيراً المستوى الفراغي، وهو من أقوى المستويات الطباعية للتشكيل الشعري فهو المقابل لكل من المستويين السابقين والمحيط بهما، وفي أحيان كثيرة يخترقهما. وهو - ربما - كان أظهر العناصر المرئية في «العمل الشعري». وقد نزع أنه، منفرداً، يملك أن يسم «شعرية» عمل ما بأنها شعرية بصرية، هذه التي تمثل «حالة صراع بين «القراءة» و«الرؤية»، بما أن العلامات البصرية والعلامات اللغوية تنتمي إلى نظامين سيميولوجيين مختلفين، وبالتالي تنتج معاني بطرق مختلفة»^(١٦)، وذلك نظراً لأن حالة الصراع

سبق القول إن الوحدة (أ) هي الوحدة اللونية المعيارية، وإن الوحدة (ب) هي وحدة الانحراف عنها، في امتدادها الخطي بعرض الصفحة، إلى التمرکز في منتصف فراغها، كأنها حالة وجود مختلفة ومتميزة، وكذلك، أمكن في مكانها بحكم لونيته الأقوى غير أن انحراف الوحدة (ب) يدفع (أ) إلى محاولة التوافق الطباعي معها بعد محاولة جذبها إلى عرض الصفحة (٤ كلمات) دون جدوى، ومن ثم نجد (٢ أ - ٢ ب) متوازية مع الوحدة (ب) وتكرارها. هذا التحول من الصراع إلى التوافق بين المعيار والانحراف عنه يخرج مكبوت الصفحة الشعرية في إيجاز لغوي وقوة لونية، فيتم الانحراف عن الودنتين السابقتين إلى الوحدة (ج) التي لا تحمل غير كلمة/ جملة واحدة تعبر عن مرقد «الذات»: «قتلوني». بيد أن حالة (ص: ٧) - نعتف - لا تتكرر، بل هي غير مطروحة للتكرار، ولا يخدش هذا من أمرها شيئاً، خاصة ألا شيء في «الشعرية» عموماً وفي ظواهرها/ أعمالها خصوصاً يقبل التكرار، بل إن وجودها - أي تلك الصفحة - في هذا المكان المتقدم من الديوان (الثالثة) يجعلها تبدو كأنها تأسس مبكر لمكانة اللون الطباعي من إنتاجيته الشعرية، سواء في التشكيل اللوني المنتظم أو في غير المنتظم منه كالصفحة رقم - ٢٢ - على سبيل المثال:

أهني نفسي للمجزرة القادمة

(لم أخسر - في آخر مجزرة -

غير جثتي، وخيبتني المتكررة)

أنا الوليمة الدائمة

أرغم قلاعي وحصوني الوهمية.

أشد من أزر أطلالين بالخطب الحماسية.

(أعرف أنها بالية، مليئة بالثقوب)

وأرفع العلم.

(هو - أيضاً - أكلته العثة وعوامل التعرية.

لم يبق منه سوى بعض الهلاهيل الملونة)

وأرفع عقيرتي بالنشيد الوطني.

أحد أخطر عيوب المنهج النقدي تتجلى في قابلية أدواته وطواعيتها للتحول إلى مطلقات، لابد من حضورها وإن غابت. بينما الأدوات المنهجية للنقد مثلها مثل محور الاختيار للمبدعين، يتم الاختيار منها وفقاً لطبيعة العمل

الحضور يضيء دلالة كل الغياب، كما في صفحات ٣٦، ٤٢، ٦٤ التي تؤكد فيها اللغة تشكيلها الفراغى وبالتالي سيميولوجيا إيحائيتها:

بداية (ص: ٣٦):

«مفروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة
وراية محترقة».

بداية (ص: ٤٢): «نافذة معلقة بخيط نحيل على هاوية».

بداية (ص: ٦٤): «مفتوح على هاوية».

يبدو الفراغ الطباعى أعلى الصفحة تأسيساً غيبائياً لحضور اللغة التي تنتخب دوالها من هذا التأسيس الأولى كما في التمييزات (ص: ٣٦): (جمجمة - عظاماً منخورة - راية محترقة) وشبه الجملة المتكررة في (ص: ٤٢، ص: ٦٤): «على هاوية».

أما بالنسبة إلى الفراغ المحيط بالصفحة الشعرية فإنه يفتح السيميولوجيا الإيحائية للغة المكتوبة بشكل أكثر فاعلية في إنتاج الدلالة النصية.

(ص: ٣٦):

مفروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة،
وراية محترقة.

وأربعون خطوة على الرمل المعادى،

نهايتها: قفزة مسعورة إلى حبال المشنقة.

أربعون نزوة أو وردة شبيقة.

على الزوال رايته مفروسة

وفى جسدى تشبب الشبهوات المورقة.

(أهى فاتحة نشيد، أم خاتمة؟)

خطى ساخت،

وأشجار الكوابيس سامقة، وريقة

تلك تنتهى بحسمها لصالح «الرؤية» التي لا تهدر «القراءة» بل تطوعها لنواياها. فإن عدم المرجعية المطلق في التشكيل البصرى لا يطرحه للخضوع للتشكيل اللغوى، بينما تعطيل مرجعية «الدوال» اللغوية لا يحرمها صفة القابلية للتحويل والتعاليق، بل يجعلها أكثر قابلية لهذين الأمرين. إن «الدال» الكتابي دال جامد (على سبيل التشبيه بالحال) بينما «الدال» اللغوى دال مشتق، أو إن الأول مبنى والثانى معرب، ومن ثم فلا مناص من دخول ما هو لغوى فى طاعة ما هو كتابي، ومن ثم يفتنى هذا الأخير بتحويلات الأول محتوياً إياها فلا يتبقى غير نظام سيميولوجى واحد ينظم حركة عناصر العمل الشعرى ورموزه ويفتح أفق تلقيه نقدياً. إن أمر «اللفظ» والحال هذه يصبح بحاجة إلى فهم يتيح للنظام السيميولوجى فى العمل الشعرى أن يحقق انسجامه.

إن «اللفظ» نظام سيميولوجى مكتمل ومستقل، ولكن ما إن يسلط عليه نظام آخر حتى يتفكك هذا الاكتمال ويتحول النظام بكليته إلى مجرد معطى رمزى/ معطيات رمزية قابلة لأى اشتغال عليها. فإذا ما نظرنا إلى النظام اللغوى وجدناه ذا وظيفة محورية تمثل فى ضبط الحركة الدلالية للمعطيات/ المفردات اللغوية، وتحديد إمكاناتها الإيحائية، وغياب سلطة النظام على عناصره يطلق تلك الإمكانات فى أفق احتمالى رحب، حتى لبدو «الدال» وكأنه بلا «مدلول»، وتستثمر «الكتابة» هذا الواقع فتؤسس الدال اللغوى كملاقة حضور طباعية أما إحياءاته فتقع فى فضاء «العمل» علاقة غياب لغوية. وفى المستوى الخاص بالفراغ الطباعى من الكتابة الشعرية يضاف هذا العنصر (الفراغ) ليؤسس واسطة مهمة بين علاقته الحضور الطباعى والغياب اللغوى، ويكون هذا النظام الثلاثى العناصر ما يسمى بالسيميولوجيا الإيحائية التي تعرف بأنها «ليست بلغة»^(١٧).

بداية، ثمة فراغ طباعى أساسى، فى الديوان، يحتل ما يقرب من ثلث الصفحة الأعلى، فى الغالب، وهى صورة تقيم تقابلاً مهماً بين الحضور الطباعى وغيبابه، لا يتكشف عن حملاته الدلالية إلا على ضوء «العنوان» (العنوان مرة وأخرى وثالثة.. ودائماً) الذى يتوزع إلى عنصرين: قول الذات ووجود الهاوية، أما الصيغة التشبيهية فيشير اسم الإشارة فيها «ذا» إلى الوجود المادى المحسوس للكتابة الشعرية: الصفحة الشعرية، وكأن «ذا» إشارة للبصر إلى شئ ليرى ويعى. وهكذا، ستولى الهاوية على ما قبل قول «الذات» الذى ما إن يبدأ حتى يمنح هذا الاستيلاء دلالة، فإن أول

إن قراءة «اللغة» - في المثال السابق - تقوم بإيهام بحول الانتباه عن وجودها البصري نظراً لإمكان وجودها دونه. غير أن هذا الإمكان قائم في هذا المثال وسواه، وكذلك في الديوان موضوع الدراسة وغيره، وهو إمكان طالما تثبت به رافضو المناهج النقدية الحديثة، لا لذاتها، وإنما لما يرفضونه من شعر عاصر وجودها وابتدته موضوعاً لتطبيقاتها. ذلك الإمكان لا يهدر القيم البصرية، بل إنه لا يقوم بالفعل إلا مرتكزاً إليها ارتكازاً يضيء على ناتجه الدلالي قسمات لم يمتلكها بلغته، ويضيف إليه أبعاداً ليست له بذاته، فالتحليل البصري وحده القادر على استنطاق التشكيل التالي:

مفروس على الزوال: جمجمة وعظاماً منخورة،
وراية محترقة.

ذلك أن المساحة المكانية الرأسية التي تضم «على الزوال» و«راية محترقة» تجعل تمييز انفراس الذات «جمجمة وعظاماً منخورة» محض تمييز يؤكد في مواضعه العلامة الترقيمية (:) التي تفيد التفصيل والإيضاح، وتأتي العلامة الفاصلة (،) لتفصل بين المتعاطفين، وتستقل «راية محترقة» بسطر شعري بين فراغين يميناً ويساراً مما يخرجها عن التفصيل والإيضاح ويجعلها تواصل عبر الجامع المكاني مع شبه الجملة «على الزوال» مع «مفروس»، فإذا المغايرة الدلالية القائمة بين المفردات الجسدية السابقة والمفردة الرمزية الموصوفة بالاحترق «راية محترقة» تضم إلى السياق أبعاداً أوسع من مجرد الجسد، جامعة تاريخه ورموزه. يتأكد هذا في موضع تال من الصفحة نفسها، حيث يبدو أثر «الفراغ الطباعي» داخل الجملة الواحدة:

على الزوال رايتى مفروسة،
وفى جسدى تشب الشهوات المورقة.

إنه التوزيع المكاني الجديد الذي يسقط بعض عناصر التشكيل الأسبق، ويدخل «الراية» في نسقها الصحيح (مستنداً إليه) وتدخل «الذات» المقدرة سابقاً في نوبات «الراية» الدلالية مؤكدة بقاء النسبة. كل هذا مع الاحتفاظ بالمفردة التي تجمع بين الدلالة الزمنية (الوقت الذي تكون الشمس فيه في كبد السماء) وبين الدلالة المكانية (الذهاب والاضمحلال والعدم).

أما الجمجمة والعظام المنخورة فإنها تلتصم في «جسد» الذي يستدعي مباشرة لازمه: «الشهوة». والانتشام جسداً يضع الشهوة في حيويتها «تشب الشهوات المورقة»، كل هذا التحويل لمفتتح الصفحة يتم بفضل الفراغ الطباعي بين شبهى الجملة: (على الزوال - وفى جسد) وبين ما يتعلقان بهما، فهو - وحده - يقيم الفارق المكاني بين امتداد التركيب اللغوي أفقياً دون تخلل الفراغ له، وبين قسمة هذا الفراغ للتركيب إلى شطرين في سطرين متتابعين.

إن تكرار مفردات بعينها يمكن أن يجذب التركيبين المختلفين إلى مستوى من التشابه قد يخل بإبداع أحدهما، ومن ثم فيجب على مثل هذه التراكمات أن تحقق اختلافها على مستوى آخر، وهو ما حدث في المثال السابق على المستوى الطباعي بفضل تقنية فراغاته.

إن مكانية «اللغة» تمثل سياقاً بصرياً له نوابته كما له متغيراته، وتعبير آخر له معيارته كما له انحرافاته، تنجذب إليه دوال «اللغة» وتنظم وفقاً لنظامه، فمنه تبدأ علاقاتها، وإليه ترتكز احتمالات دلالتها. ومما لا شك فيه أن سياقاً له كل هذه الوظائف، لا بد للغة من أن تنطبع على مثاله وتمتلك من السمات والخصائص ما يمكنها من هذا.

إن كل عمل شعري لهو لغة نوعية داخل اللغة العامة، بمعنى أنه مجموعة اختيارات لغوية: وحدات معجمية وتراكيب نحوية وحتى أصوات، وتخضع هذه الاختيارات لعمليات من العنف المنظم عليها، الأمر الذي يدفعها دفْعاً إلى التشكل نظاماً برغم محدوديتها. ومن ثم فقد كانت «الأسلوبيات» الحديثة ذات صواب إلى حد ما حين قصرت اهتمامها على تحديد وقائع لغوية بعينها ورصدها ثم تحليلها أسمتها وقائع أسلوبية، وبالتالي أناطت فنية العمل الفني في عمومها بهذه الوقائع، إلا أن أمر النقد غير أية أسلوبية مهما بلغت محاولات توسيع مجالات عملها، كالأسلوبية النصية على سبيل المثال.

«النقد» يشتغل على العمل الأدبي بهدف محدد هو إنتاج دلالات النصية، وهو، في سبيله هذا، يشغل جميع المعطيات التي بين يديه، سواء كانت علوماً تطبيقية، أو كانت علوماً إنسانية ولغويات، ما كانت تلك المعطيات قادرة على فك شفرات Codes العمل. وبالتالي يتماس «النقد» في

٣ - ... للزرقة منقار وأجنحة نحاس وصرخة وألفة من ذا الذى يترك الصمت
انتصافه إذن طائر بربرى يرف على أرقى فمن يدفع للبضاء رشوة
التواطؤ موصدة بمزاليح من حبر وأنبياء نمشى فتيلين على ليل وليل
يكظم الغيظ لا تنازلات أو أناشيد إلى ضفة ثالثة إليها لا تقتربوا...
(الديوان - ص: ١٠٤).

إن دخول الفراغ الطباعي داخل السطر الشعري دخولا
تأسيسياً له يحجر اللغة من الارتهاق إلى النموذج الألسنى فى
إنتاجها دلالتها، وبالتالي يحجرها من الارتسام فى سياق
لغوى، الأمر الذى يقارب بين شعرية هذا النمط وتيار الوعى
فى الرواية الحديثة، خاصة فى تقنيته المميزة له والمعروفة
بـ «التداعى الحر» المرتكز إلى عوامل ثلاثة:

أولاً: الذاكرة التى هى أساسه، وثانياً: الحواس
التي تقوده، وثالثاً: الخيال الذى يحدد
طواعيته^(١٨).

وهذه العوامل الثلاثة لا مجال فيها لعمل العقل المنطقى
ولغته، ومن ثم كان «التداعى الحر» تقنية كتابية بامتياز
تتجارب مع وظيفة «الفراغ الطباعي» داخل الوحدات اللغوية.
وأظهر علامات تلك التقنية هى غياب السياق اللغوى بدوره
الربطى والتفسيري لمكوناته، والتعوض منه بسياق طباعى
بالقدر الذى يسهم به فى التنظيم الطباعى للجمل المستقل
بعضها عن البعض، بنسبة أو بأخرى، يشير إلى وجود سياق
باطن Sub-context لا يأبه بالتتابع الأفقى للجمل، وإنما
يعيد تنظيم العناصر اللغوية وتأويل رموزها، ومن ثم فإن
جميع الجمل فى هذا النمط قابلة لإعادة الترتيب، وإهمال
البعض، فى هذا الترتيب، والعناية بالبعض الآخر. ثم إن الأمر،
بعد ذلك، يظل مطروحاً لعملية تأويل موسعة تفتح «التشكيل
اللغوى» على الخطابات التى تتماس معها جملة، ومن ثم
يمكن بناء السياق الباطن باعتباره خاصاً بالإنتاجية الدلالية.

فى المثال الأول يوجه فعل الانفرط التشكيل اللغوى
بعده ليأخذ النمط التفكيكى، حتى إنه يوهم بأن
هذا التشكيل حتمية دلالية يفرضها الفعل / الجملة
(وانفرط / ت)، غير أنه ما من شئ ليس قابلاً للبناء
والتنظيم ما دام وجوده يمتلك أهدافاً دلالية.

وليس كاللغة فى كل صورها وعناصرها شئ ينطوى
على ما قارب الشهوة إلى البناء، بالغا ما بلغ من التفكيك
الذى يمارس عليها، ولا أدل على ذلك فى المثال - ١ -

مرحلة من مراحل اشتغاله بالأسلوبية دون أن يسميها، وحتى
دون أن يعترف بهذا التماس، مرتكزاً فى هذا وذاك إلى أن
اختلاف الهدف ومغايرة الناتج يجعلان تداول مصطلح نوعى
خاص بحقل آخر، داخل خطابه، أمراً قريباً من الاضطراب
المنهجي، إن لم يكن للنقاد فلقارئ نقده.

وفى هذه المرحلة من دراسة ديوان (هكذا قلت
للهاوية) يجرى الاهتمام بطبيعة التشكيل اللغوى على ضوء
نتائج تحليل التشكيل الطباعى، وهذا التناول يرمى إلى رصد
الاختيارات الشعرية الأساسية التى جرت داخل اللغة، والتى
دفع بها الإبداع دفعاً لتصبح النظام الشعري فى الديوان.
وبحسب سماتها، وكذلك خصائصها، يتولد عنها «خطاب»
كثابته الشعرية.

يتوزع «الديوان» إلى نمطين من أنماط التشكيل
اللغوى، وكلا النمطين من نواج هيمنة القيم الكتابية على
القيم اللغوية بشكل عام، ودخول «التشكيل الطباعى» عنصراً
رئيسياً من عناصر البنية النصية، الأمر الذى دفع بالتجريب
الشعري إلى العنف باللغة، هذا العنف الذى تجلى فى
نمطين:

الأول: التفكيك، والثانى: المراكمة.

أولاً: التفكيك، وأول مظاهره غياب السياق اللغوى
ودخول الفراغ الطباعى داخل السطر الشعري فاصلاً بين
الجملة وسواها، سواء كانت جملة أيضاً أو كلمة أو أقل.
يقول الشاعر:

١ - وانفرطت:

صهيل فى سهول ما عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات الجميلة
رأسى على طبق من الفضة كيف تتحنى فترمقنى الحلمتان
بالسؤال من يدير الآن خذه اليسارى لماذا جعلتنى مدينة حصينة
وعمود ناز وأسوار نحاس غيم بهطلنى أشلاء امرأة تروى أنوشها لى
وتمنحها لأول عابر سبيل شعارات

مجففة فى السوق ذاكرة أهلبها للكلاب السعرة الحنين...

(الديوان - ص: ٦)

٢ - عارياً وقد مرت العربات جميعاً أنا آخر الضالين أنتظر القراصنة ابتعدوا قليلا
عن أظافرى هاكم طائراً أجنبياً يقف على سور شرفة يلوح
لى ما الذى جرى

فى النوم طلبة أم وردة والنعاس يضئ الخطى السائخة...
(الديوان - ص: ٤٦).

منتجاً للدلالة، كما في المثال السابق والأمثلة التالية. المهم، بهذا الصدد، أن التشكيل الطباعي يفرض على اللغة سمات وخصائص تؤكد أماميته Foreground حتى على اللغة نفسها.

ثانياً: المراكمة، سبق القول إن غياب وحدة سيمية ما seme فاعل مثله مثل حضورها تماماً، وإن كان ذا فعالية نوعية مغايرة. وإذا كان وجود الفراغ الطباعي قد دفع باللغة إلى الحد الذي بنت دلالتها أداة استفهام، فإن غيابه، أى امتداد اللغة طباعياً بعرض الصفحة دون أية فراغات، له أثر حاسم في النمط الثاني من نمط التشكيل اللغوي كما في المثالين التاليين:

١ - «أنا سيد الأفول»

صولجاني صرخة.

وتاجي الذهول.

فلماذا تقف الكائنات العاوية على كتفى وتنعد فوقى
أسراب البكاء سحابة طيبة موجعة على أفولى وشرا
رحيما على ذفولى إلى أن يدركنى خلى المخاقل فى
هيشة أرنب برى فيخطفنى اختطافاً إلى البرارى
المرتجلة نعدو طليقين واشقين نقضم العشب ونرتق
البصيرة المخادعة إلى أن ينفد البكاء وتهبط عن كتفى
الكائنات فارانا عاريين مقرورين على لجة رحيمة....

(الديوان - ص: ٥٠)

٢ - تقول هو الغاية والبرهان فاخلع الآن نفسك
وتقدم باليسرى تجد ريحاً وريحاناً وحلبة مباحة
للاتتهاك انتحك ولا تبق على خزعبله واحدة وأطلق
الطيور كلها شاهرة الأنياب والمخالب إلى أن يشبع
الجوعان ويرتوى العطشان وترتقى سدة العرش
سيداً شهيداً

(الديوان - ص: ٥٤)

ليس للشعرية، مطلقة، أنماط، بل تقنيات صوغ
وطرائق أداء. غير أنها، فى المقابل، فى وجودها الفعلى، أى
شعراً، تشكل هذه الطرائق وتلك التقنيات أنماطاً شعرية،
مهما تنوعت، حد الاختلاف، فإنها، جميعاً، ترد إلى نسج
ضام يفسر اختلاف ظواهرها ويشرح تنوع تجلياتها، وينظمها

من الدور الذى تضطلع به أداة الاستفهام: «كيف» التى
تغطى جميع الجمل الخالية من الاستفهام، أما هذه الجمل
التي لحقت بها أداة أخرى فإنها - نظراً لقصدية الاستفهام
عنها - توزع بقية الجمل التي تستظل بالاستفهام العلائقي
لتؤكد دلالتها أساساً.

وللإستفهام المقصود جملتان:

الأولى: «من يدبر الآن خده اليسارى»

الثانية: «لماذا جعلتني مدينة حصينة...»

أما الاستفهام الأول فعام ويتضمن اصطلاحاً سياسياً
هو «اليسارى»، وهو ما يجعل هذه الجملة تجذب إليها كل
ما يمكن أن يدرج تحت الخطاب السياسى فى المثال من
قبيل:

- «عاصفة الصحراء تقصف الخزعبلات القديمة»
(كيف).

- «شعارات مجففة فى السوق» (كيف)
وتجذب جملة الاستفهام الثانية ما يخص الذات
وخصوصاً:

- رأسى على طبق من الفضة (هذا تناص مع الحكاية
الإنجيلية عن مقتل «يوحنا» المعمدان والإشارة إلى «اليهود»
ولو لم يصرح بها (كيف).

- «غيم يهطلنى أشلاء» (كيف).

من الواضح - إذن - أن ثمة علاقة قوية بين جمل
الخطاب السياسى وجمل الخطاب الذاتى، فهذا الأخير ناخج
الأول، وأن الاندهاش الذى يضيفه الاستفهام عليها يشير إلى
مفاجأة السياسى وفجيرة الذاتى، هذه الفجيرة التى تنبش فى
ذاتها عن تشابهاتها: «مرأة ترعى أنوثتها لى وتمنحها لأول
عابر سبيل».

لا مناص - إذن - من الفرار، الفرار من التاريخى،
سواء السياسى أو الذاتى: «ذاكرة أهبها للكلاب السمرانة»،
ولابد من التحول إلى الحلم بالغيب: «سهيل فى سهول ما»
ويرف فى أفق الجملة الاستفهام - كذلك -: «كيف».

إن عنصر لغويًا واحدًا - فى ظل غيبة السياق وحضور
الفراغ الطباعي - قادر على تنظيم بقية العناصر تنظيمًا

- بالتالى - فى نسق منسجم ومتربط نطلق عليه شعرية «العمل» أو الشعرية النصية Textual Poetic ..

وفى المثالين السابقين يتجلى «نمط» نقيض للأمثلة الأسبق فى النمط الأول، حيث يغيب تماماً الفراغ الطباعى، ولكن دون أن تحضر «العلامات الترقيمىة». وإذا كان الأول قد فصل، بعنف، بين العناصر اللغوية فى حضوره، فإن غيابه - إضافة إلى غياب تلك العلامات - يصل، بالدرجة نفسها من العنف وربما بما هو أعنف، بين هذه العناصر، لتقوم المفارقة الأساسية بين الوجود الطباعى للغة والتراكيب اللغوية له، أى بين «الكتابى» و«اللغوى»، فبينما يمتد «الأول» وحدة كتابية واحدة، ينكشف «الثانى» عن العديد من الوحدات، الأمر الذى كان يفترض وجود العلامات الترقيمىة، ربما بكثافة، لتفصل بين تلك الوحدات بما يستلزمه تركيبها ودلالاتها انتهاء كلياً أو جزئياً أو تعالقاً أو شرحاً وإيضاحاً. غير أن شيئاً من هذا لم يحدث، وإذا الجمل، ورغم هذا، تتابع وتثال وتتراكم، بشكل يضاعف من وظيفية علامات الربط اللغوية للاضطلاع بدور نقيض لدور العلامات الترقيمىة، كما يوضح التجريد التالى لها:

فـ و
 .. إلى أن
 فـ و
 .. إلى أن .. و .. فـ ..

(ص: ٥٠).

هذا إضافة إلى كثرة أشباه الجمل التى تمد من تركيب الجملة الأساسى إلى مكونات فرعية متعلقة به: «على. كتنفى - فوقى - على أفولى - على ذهولى - فى هيئة أرنب - إلى البرارى - عن كتنفى - على لجة». كما لا يمكن إهمال دور كل من الحال والصفة فى تمديد التركيب كذلك. كل هذا يؤدى إلى نتيجة فى غاية الأهمية وهى: إن الاكتفاء باللغة والتركيز عليها، فى الشعرية الكتابية، مثله مثل تفكيكها، ينقض قواعدها ويناقض طبيعتها، فالعلامات الترقيمىة، على المستوى الكتابى، شبيهة بآثار الصمت فى المستوى الشفاهى، وغياب الأولى كغياب الثانية، له آثاره

الحاسمة على إنتاج اللغة وتشكلاته. هذه الآثار التى تتضح فى التأسيسات الأولية للذات تتوتر داخل التركيب الواحد بين الموقعية المركزية لها فى الوجود فيما تؤديه المفردات: «سيد - صولجاني - تاجي»، وبين هامشية هذا الوجود التى تؤديها المفردات: «الأفول - صرخة - الذهول»، ويأتى النمط التراكمى ليؤسر الإغراب السردى حلاً جمالياً لذلك التوتر. ويدور تراكم الجمل وتتابعها المتسارع، دون آفات مكانية توقفه، كأنه رد فعل سيكولوجى لتمرکز الذات فى هامش الوجود، فتقطع، بلغتها، عن المتن جاعلة من الهامش كل الوجود.

إن النمطين السابقين اللذين ينطويان على تقنيات تشكيلية خاصة بطبيعة لغتهما يوجهان - كذلك - النمط الكتابى المعتاد فى الشعرية الحديثة، أى التوزيع الرأسى للغة يمين الصفحة الشعرية.

سبق القول إن كل عمل شعرى هو لغة من اللغة، مجموعة اختيارات من اللغة مدفوعة بقوة الموهبة وفعالية الإبداع لكى تبنى نظاماً، ليس لغوياً، وإنما نظام شعرى. وديوان (هكذا قلت للهاوية) يعتمد ثلاثة عناصر لغوية أو أربعة على الأكثر هى: الإسناد (الحال والوصف) والإضافة (متضمنة الجار والمجرور كذلك) (٥٠).

ربما كان الإسناد، من بين عناصر النظام الشعرى الأخرى، حاملاً لموقف فلسفى من الوجود؛ فهو يعبر عن وعى تركيبى تمارسه «الذات» على وجودها وظواهراته. على أن علاقة الذات بالواقع ليست بسيطة ولا مباشرة للتداخل الكامل الذى يصل حد الامتزاج بين أداة «الوعى» ونتاج اشتغالها، أى محتوى هذا الوعى.

إن اللغة بوصفها أداة وعى وسيط غير حيادى، على وجه الإطلاق، يتمتع بفعالية نشطة على محورين: الواقع والوعى. فعلى محور الواقع تمتلك «اللغة» نظاماً صورياً مجرداً يمتلك مقدرة فذة على فرض أنساقه على ظواهرات

* تراجع فى العلاقة البنائية بين كل من «الإضافة» و«الجار والمجرور» دراسة هيد الكرم حسن «لغة الشعر فى زهرة الكيمياء» بين تحولات المعنى ومعنى التحولات - مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، المجلد الثامن، العدد ٢، مايو ١٩٨٩، ص: ١٧.

يقاس إلى سواه، عالم مفارق للمواصفات القيمية التي يحملها كل من مصطلحي الحقيقة والمجاز. إن كل ما في العمل الشعري المكتوب هو حقيقة بقدر ما هو موجود ويمارس وجوده داخل العمل.

ثمة - إذن - «امرأة من مطر» و«نهمى طيور» (ص: ٢٠)، كما هناك «نموش شهبية» (ص: ٢٩) و«أشلاء باهظة» (ص: ٢٨)، وأيضاً «قبيلة أبقار» (ص: ٥٢)، وبرابرة «يأتون... كلاباً ضالة، وقططاً طريدة، وبومًا، وخفافيش شهباء» (ص: ٨٣)، ولا مجاز في الأمر، فكل هذه الكلمات كائنات فعلية بقدر ما هي شعرية. وهذا لا يلغى، مع ذلك، أنها كائنات إشكالية لا تورط معها «اللغة» ونموذجها الألسني فحسب، إنما تورط - كذلك - فعاليات تلقى عالمها/ عملها الشعري نظراً لما يتمتع به الوجود الشعري لتلك الكائنات من التباسات عديدة يحمل التشكيل اللغوي بالعديد من آثارها.

يذهب ر. بارت إلى أن «المعنى - دائماً - على نحو تقريبي، شبه خطأ، إخفاق جزئي (إذ لا يمكننا أن نتلفظ بالصدق بطريقة نقية»^(٢٢). هذه الخاصية اللغوية، أساساً، يتم دفعها، في الأداء الشعري خاصة، إلى درجتها القصوى بهدف خلخلة العلاقة الثابتة والمستقرة بين قوانين اللغة وعناصر الواقع، الأمر الذي يحرر الثانية من سلطة الأولى التي تتحول عن قانونيتها إلى أن تكون - كما سبق القول - مجرد إمكان من إمكانات أخرى كثيرة، بينما عناصر الواقع تصبح قابلة، قابلية تامة، لاشتغال الوعي الحر (الجمالي) عليها، سواء في تركيب إبداعى جديد أو بتفكيك التراكيب السابقة. ولا شيء كالإسناد فعالية لغوية يمكنها تفكيك وإعادة تركيب عناصر وظاهرات الواقع. والإسناد موظف، في الديوان، على محورين نصيين:

الأول: تأسيس الواقع على ضوء الوعي الجمالي به.

الثاني: إعادة بناء علاقة الذات بالواقع وموضعها فيه.

وإذا كان الإسناد الشعري يبدأ من الإسناد النحوي، في العلاقة البسيطة بين وحدتين لغويتين، فإنه يتوسع بهذه العلاقة ليحتوى الجملة المركبة، بروابطها المتعددة، حتى يصل

الواقع فرضاً قسرياً. وعلى محور الوعي، فاللغة كما سبق القول تمثل له الأداة وكذلك المحتوى حتى إن الاثنين يلتبسان ببعضهما البعض. إن اللغة التي تتمثل في أنها «الكيفية التي ندرك بها الواقع وتصوره»^(٢٣) نصير، باكتفاء نظامها بذاته وانغلاقه عليها، إلى أنها «نتج الحقيقة الواقعية حينما تفرض نماذجها وقوابلها»^(٢٤)، ولا كالتحويلات مثلاً على هذا، ذلك أن:

القواعد النحوية ذات طبيعة صورية (منطقية) خالصة... توزع الكلمات إلى فئات تتميز صورياً فيما بينها، وتجهيز، أو تمنع، تجاور الكلمات باعتبار وظيفة هذه الفئات^(٢٥).

وإذا كانت قوانين الإجازة تنتج خطاب «الحقيقة الواقعية»، فإن قوانين المنع ليست تعبيراً عن عدم إمكان إنتاج خطابات أخرى نقيضة، قدر ما هي تعبير عن قمع إنتاج هذه الخطابات. فهذه الخطابات - إذن - قائمة بالقوة ومقموعة، في الوقت نفسه، عن الوجود بالفعل. ولم يكن رسم بعض الإنتاجات اللغوية بالاستعارية أو المجازية عموماً إلا محاولة لإحكام علاقتها بالخطاب الواقعي (السلطوي أو المشروع).

أما في «الكتابة»، خصوصاً الشعرية، فليس ثمة مجاز، لأنه ليس ثمة من حقيقة لغوية مطلقة يقاس إليها «المجاز». إن مبحثي الحقيقة والمجاز من مباحث شفاهية اللغة حيث سطوة «المتلقى/ المستمع» وسلطته على «المرسل/ المتكلم» تفرض نفسها على الرسالة اللغوية، بل - ربما - طبغتها، إلى حد بعيد، بمتطلباتها منها. ومن ثم، فإن هذين المبحثين ليسا أصليين في نظام اللغة بقدر ما يتميان إلى اجتماعية اللغة، وعلى هذا فلا تتعامل الكتابة الشعرية مع القواعد النحوية باعتبارها قوانين منع وإجازة، ولكن على أساس كونها إمكانات، من بين إمكانات أخرى تمتلكها «الكتابة»، مطروحة للتوظيف من قبلها.

يتوقف النحو وقواعده - إذن - عن كونه تنظيمًا لسانياً للعالم، كما في اللغة الشفاهية، ويصير محض أداة منذرة لاشتغال الإبداع عليها موظفاً إياها لاقتناص «الواقع» أو «العالم» خارج المواضع المزيفة لها، وبناء عالم شعري لا

تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة .
تنهال فوقى بالنجاح .
وحينما أموت ، ترتدى ثيابها ،
تمرق من ثغرة خائفة .
(الديوان - ص: ٩٦) .

٦- نديف من الظلمة والنور ينقر البصيرة الجارحة .
طيور من شفق وغسق تلم قشاً هشيمًا ،
وتبنى عشها الشوكى فى مفترق لاذع ،
تغرس المناقير الشبقة فى قلبى ،
تأكله ،
وتطعم الصفار .
(الديوان - ص: ١٠٠) .

سبق القول إن الإستاذ النحوى يبدأ بعلاقة بسيطة بين
ركنين أساسيين: مسند إليه (اسم) ومسند (اسم أو فعل)،
ولما كان للإستاذ الشعرى مهام أبعد من هذه العلاقة البسيطة،
من ثم فهو يدفع بها إلى أقصى ما يمكن من إمكانات
أدائها، وهنا يبرز دور مركبات فرعية من قبيل: « المركب
الوصفى » و« المركب الإضافى » .. إلى آخره. وجميع الأمثلة
الشعرية هنا يلعب فيها المركب الفرعى دوراً مركزياً فى قطع
الجملة الشعرية عن ثنائية: « اللغة - الواقع » وخطاب هذه
الثنائية بالتالى، ومن ثم بناء عالم النص الشعرى مستقلاً
عنها، وعلى المستوى الجزئى يطرح العلاقة الإسنادية ذاتها
لاحتمالات علائقية، داخل سياقها وخارجة أيضاً بغيرها من
العلاقات.

ويضاف إلى المركب الفرعى دور الفضلة النحوية من
«أحوال» و«مفاعيل» .

ما يحدث فى الإستاذ الشعرى أن الإستاذ النحوى
بطرفيه يفتتح أفقاً غرائبياً، غير أن جزئية التركيب الإسنادى
تظل عاجزة عن حماية هذا الأفق الغرائبى من تأويله «بلاغياً»
وبالتالى من ارتباطه بالثنائية التى تسعى الشعرية إلى الانفكاك
منها: الواقع - اللغة. وهنا، يتجلى دور المركب الفرعى
والفضلة فى تأكيد قطيعة الغرائبى الشعرى مع الواقعى
اللغوى، نظراً لما يضيفه إلى المركب الأساسى من زيادة فى
كمية الإبداع. ومن المستقر فى «اللسانيات الحديثة» أن زيادة

إلى حد احتواء عدة جمل قد توجد فيما بينها روابط الجملة
المركبة، وقد لا توجد. ووحدها الدلالة الشعرية تحدد بداية
مثل هذه «الوحدة» ونهايتها، من حيث مدى تعلق «الدلالة»
فى جملة أو عدة جمل بالجملة الأولى، كما توضح هذه
الأمثلة:

١ - وخلفى قطعان ذبيحة ترتل أورادها الشجية'
خلفى أشجار أفول تثمر النعاس والبكاء
(الديوان - ص: ٨) .
٢ - سهيل غابر يغفو على المياه .
ومرأة محلولة تطفو على حقول القول ،
مرأة من نحاس .
حجر من سماء يحط على نافذتى .
ويومئ

(الديوان - ص: ٢٠) .

٣ .. - ومرأة من مطر .
تهمى طيوراً تعضنى .
أو تشربنى ،
ثم تعدو على حقول القول :

مرأة من حجر
(الديوان - ص: ٢٠، ٢١) .

٤ - (أروض الهاوية)
.. ..

تنام فى حضنى طفيفة ، شائكة .
تحلم بالركض فى مراعى الصراخ ،
تقضم كسرة من قمر أو نجمة مقددة ،
وتحتسى سماء من قهوة راجلة ،
ثم

تغفو فى جسدى وريفة ، حالكة .

(الديوان - ص: ٨٦) .

٥ - شمس عانس تنام فى فراشى كل ليلة
وتركلنى فى الصباح

(تلك طريقته الخاصة فى إيقاظى)

«موصوفها» أساساً «شمس عانس» فإن اختياراتها، من المعجم، تتوزع على محور التركيب توزيعاً مؤسساً للتباعد هذا وخالفاً سياقاً بانياً لوحدة تركيبية موسعة. إن مقارنة الشمس المنكرة بواسطة الصفة «عانس» يؤسس للمسانيد التالية، بشكل يستغرق الحقل الأنثوي تماماً، وتسهم المركبات الفرعية في ذلك البناء حتى يتمكن «المسند إليه» الموصوف من الفعل الشعري، بصفته في بعض «المسانيد» والمركبات الفرعية، ودون صفته في البعض الآخر.

إن تعالق «الذات» الشعرية بوحدة من أهم مفردات الواقع الخارجي: «الشمس» يستند في تأنيشها المعنوي في النظام اللغوي، دافعاً به إبداعياً إلى حقل الأنوثة الكاملة، ومن ثم تصيح وقائع يوم تلك «الذات» مجموعة أفعال هذه الأنثى/ الشمس الممارسة عليها، حتى إن التشكيل الشعري يتنزل حد الأسلوب التداولي الذي يؤكد - أنثوية الشمس:

تركلنى

(تلك طريققتها الخاصة في إيقاظي)

هذا الأسلوب الحامل للكثير من السخرية التي تفتتح فعلاً آخر أكثر سخرية:

تصعدنى إلى سماء الغرفة الواطئة

تنهال على بالنباح

وكان «الذات» الشعرية تبرر، عبر هذه السخرية من أفعال تلك الأنثى الغريبة، سلبيتها ولا فعلها.

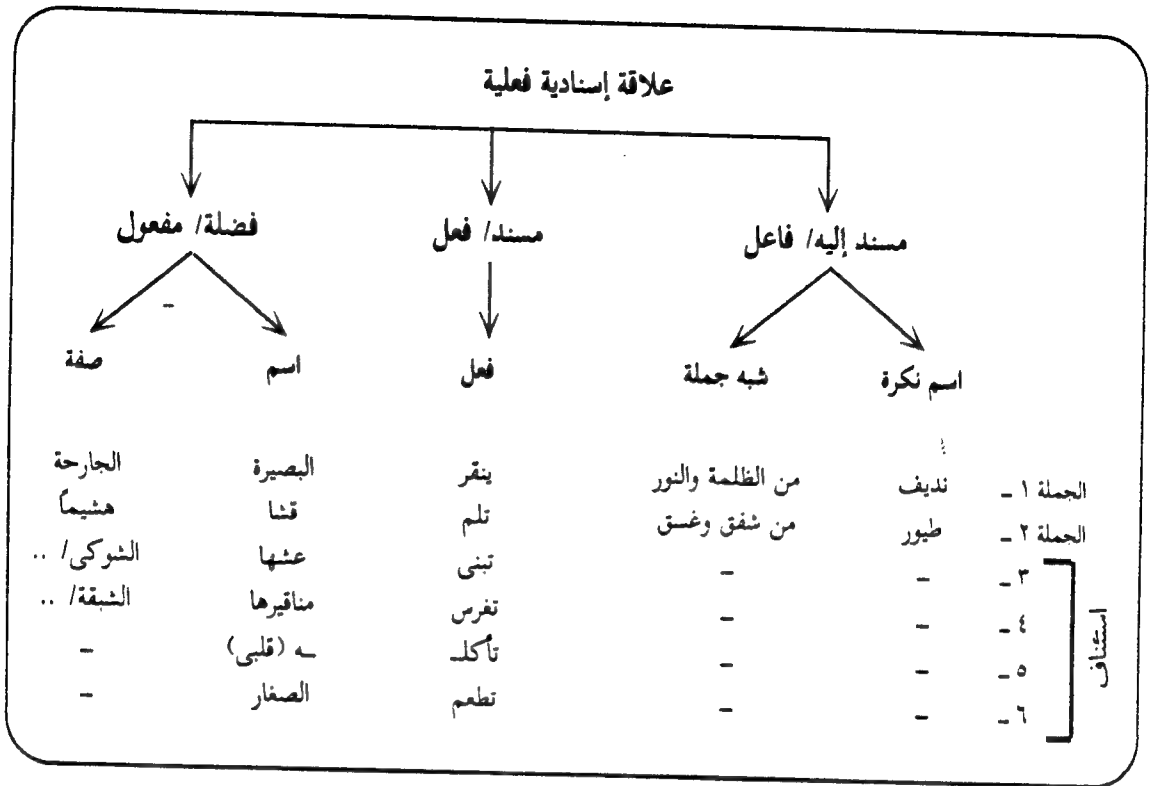
إن الإسناد الشعري، باختراقه النمذجة النحوية للعالم، يمد فاعلية عناصره، خارج التركيب الإسنادي، لتختار وتوزع، وإذا التشكيل الشعري يشكل ذاته بذاته، دون أدنى قدر من التعسف به أو من تحديد «دواله» التي يكون لتجاوباتها خارج مواقعها النحوية أثره الحاسم في إعادة تنظيم عناصر العمل الشعري وتوزيع رموزه بهدف إنتاج دلالة.

في المثال رقم - ٦ - تلعب عمومية «الدال»، خاصة «المسند إليه». دورها في تأكيد وظيفية «المسند» باعتباره - وحدة - التحديد الممكن «للمسند إليه». وهذه العلاقة التأسيسية التي يقوم بها أحد ركني الإسناد للركن الآخر توزع عناصر لفوية ثانوية من بينها المركبات الفرعية كإمكانات علائقية، ويمكن تمثيل هذه العلاقات كالتالي:

كمية الإبلاغ تؤدي إلى إتمام الجملة، وتعبير أكثر دقة: إلى تعطيل قدرة الجملة عن ضبط حركة مكوناتها في الوقت نفسه الذي يتقدم «السياق» حاملاً، في تقدمه، هذه الجملة المعطلة فتتلاقى مكوناتها مع مكونات سواها، وعطالتها عن أداء دلالتها مع عطالة أخرى، وإذا الدوال تتحرك وتقيم علاقاتها، أو احتمالات هذه العلاقات، فيما بين بعضها البعض، وكان القاعدة النحوية للإسناد لم تكن أكثر من احتيال شعري لتتلاقى دوال لها أفعالها الخاصة وانفعالاتها الأكثر خصوصية ببعضها.

يتوضح هذا في تجاوبات «الصفات» في: «قطعان ذبيحة ترتل أوراها الشجيرة»، وتسمع أكثر دائرة تلك التجاوبات في الجملة التالية: «أشجار أفول تثمر النعاس والبيكاء»، إن المركب الإضافي الذي يمثل المكون الأساسي: المسند إليه، في الجملة السابقة: «أشجار أفول»، تتوازي دلاليًا مع المركب الوصفي الذي يمثل المكون الأساسي: المسند إليه، في الجملة الأسبق: «قطعان ذبيحة»، وهو تواز يؤكد في مواضعه «الفضلة/ المفعول»، ففي الجملة الأولى من «المثال» يسند إلى القطعان الذبيحة فعلاً يتماس مع الخطاب الديني: «ترتل» يتأكد بمفعوله «أوراها» أورا الذبيحين، وتكون الصفة: «الشجيرة» المتجاوبة مع صفة القطعان: «ذبيحة» موقفاً للذات من الجملة كلها، فإذا كانت الجملة الثانية وجهت تلك الصفة فضلاتها «النعاس والبيكاء»، أو أثمار الغياب، ليستغرق «المضاف إليه» «المضاف» مخرجاً إياه من حقله الدلالي وليصبح «المسند إليه»: «أشجار أفول» هو الآخر، كالصفة، موقفاً للذات مما فارقه فصار خلفها: اغتراباً عنه ورفضاً له.

في المثال - ٥ - تفتتح «الصفة» نفسها السياق الشعري، وذلك نظراً لعجز العلاقة الإسنادية بذاتها عن تحقيق القطعية الشعرية مع الواقع - اللغة، فمجرد القول: «شمس تنام» ليس أكثر من تشكيل استعاري مكتمل ومنته. وحين تدخل الصفة: «عانس» على المسند إليه تبدأ تمارس فعلها على محور الاختيار: «في فراشي» - «تركلنى» - «طريقة خاصة في إيقاظي» - «الفرقة» - «تردى ثيابها». غير أن لموصوف «الصفة» - كذلك - عمله على محور الاختيار: «ليلة - صباح - سماء»، ونظراً لتباعد - الصفة - عن



ويستمر المكون الفرعى فى إزاحة المعجم الواقعى مع الصفة: «هشيماً» الواصفة للمقش و«الشوكى» الواصفة للنش و«لاذع» الواصفة لـ «مفترق» التى عندها - فقط - يتوضع الجمع بين المتناقضات على خط دلالى واحد فى النديف: «الظلمة × النور» وفى طيور: «شفق × غسق» هذا الجمع الذى يضئ صفة البصيرة «الجارحة» وعياً حاداً بتلك المتناقضات المتعاطفة، وبدخول «الذات» فى شبه الجملة المتعلقة بالفعل «تغرس» ينجذب هذا الوعى الحاد إلى «الذات»، فيتجلى استسلامها لقدرها برغم وعيها به. إنها الوضعية الاستشهادية نفسها فى المثال السابق، لا تتأذى بصدارة «الذات» للتركيب، وإنما باقتناص الواقع شعرياً فى فعله التدميرى بها وفيها، إنها ذات قتيلة تعى مقتلها فحسب، ولنسترجع دلالات العنوان مرة ومرات عديدة.

ثانياً: موضعة الذات ضمن تأسيسات الواقع: على هيئة ما سبق من اكتشاف ماهية الواقع تأتى موضعة الذات داخل هذه الماهية. وإذا كانت المواقع النحوية هناك هى نفسها هنا فإن مواضع الوحدات المعجمية تتغير بحيث تهيمن «الذات» على التركيب وينسحب الواقع إلى التعلق به إن فضلة وإن

إن هذا المثال يقدم وحده سردية مكتملة تتكون من مواقع نحوية محددة، ومتميز بعضها عن البعض بالطبع، غير أن الدوال التى تشغل هذه المواقع لا تتمايز فيما بينها بمثل ذلك الوضوح.

تبدو الجملة الأولى جملة عامة من الطراز الأول فالمسند إليه «نديف» لا تمكن شبه الجملة والمعطوف على «مجرورها» من تحديده، فهى من قبيل الصفة التى حلت محل موصوفها، فأهدر حلولها هذا إمكان تحديدها الدلالي، وتلك العمومية تتوازى مع ما للفضلة الموصوفة من تعميم. كذلك، فإن «البصيرة» كلمة تنتمى إلى الحقل الدلالي للإنسان، وعدم نسبتها إلى ذات يطلق دلالتها إطلاقاً يزيح صفتها عن الاحتمالات القائمة فى المكونات الدلالية للموصوف، وإذا المركب الوصفى: «البصيرة الجارحة» ينطوى على تعميم يتوازى مع ما فى «نديف من الظلمة والنور»، ويتوسط التعميمين «المسند»: «ينقر» الذى يحمل نبوءة ما بعده: «طيور». وحتى لا تقع هذه المفردة فى أسر المعجم الشعرى تعميم بنفس دلالة شبه الجملة الفاشلة فى تحديد «المسند إليه» السابق: «طيور من شفق وغسق»،

مركباً فرعياً. على أن المفارقة هنا تتمثل في أن مركزية الذات في التركيب النحوى لا تمنحها مركزية في دلالة هذه التراكيب، ولا تغير - بالتالى - من الوضعية الاستشهادية التى كانت لها من قبل حيث كان للواقع مركزيته تركيبياً ودلالياً.

إن «الشعرية» فى «الديوان» تقيم حالة تعادل مأساوية بين اكتناه «الوعى» لظواهر واقعها بما فيها «ذاته» نفسها كإحدى هذه الظواهر، وبين اشتغال «الوعى» على ذاته فحسب، فلا ظواهر الواقع انكشفت عن ثغرة نجاة ولو «خائفة» - على حد وصف الشاعر - ولا أبانت الذات عن أدنى إمكانات النجاة ولو حلماء، مجرد حلم. فقط هو الوعى الشقى يرصد ملامح الفجعة بانياً وجهها الدميم الذى ما إن يكتمل حتى يتضح إلى أى حد تضافر الاثنان: الواقع والذات فى تخديده قسماته. من هذه الحقيقة الشعرية تمتلك مجموعة من الإسنادات تبريراتها الفكرية والجمالية على السواء:

- أعضائى أغصان

- قلبى برزخ

- يمنأى منجل

- أخلق

- يورق العويل

فكما لم يكن الأمر فى تأسيس ظواهر الواقع محض أنسنة للعالم، ليس الأمر هنا خاصاً بعلمنة الذات، وإنما هو أكثر اختصاصاً بالتدخلات التى سبق القول فيها بين «الذات» و«الواقع» وتضافر الاثنان فى بناء فجعة الوعى أو وعى الفجعة:

١ - أعضائى أغصان تسكنها العصافير
ويأوى إليها البوم والصرخات ولا من يهشها.
وقلبى برزخ ينشق لى فى منتصف الويل
فأهوى ولا وصول .

(الديوان - ص: ٦).

٢ - أقفنى أثرى

ظلى مقسوم على خط الزوال

(نصف قتيل، ونصف مغروس صرخة فى الرمال)

وفى الخطى حرام

خطوة أخرى ،

ويورق العويل .

(الديوان - ص: ٢١).

٣ - أنا سيد الغاشية

أنفخ الصور هصوراً ،

ويمنأى منجل يحصد الرؤوس الغافية .

فافرنقوا عن ظلى الظليم ،

انقشعوا عن مدى البصيرة العارية .

بعيداً ، إلى وراء ، بعيداً

لا سحب سيفى كسيراً ،

وأطعن جثتى الطافية .

(الديوان - ص: ٦١)

٤ - أخلق فى غسق من بارود واحتضار

غسق فرار

وحدى مترع بالزواحف والذباب العاطفى

أنهشه ، ينهشنى

ويخفى سمه فى بدنى ،

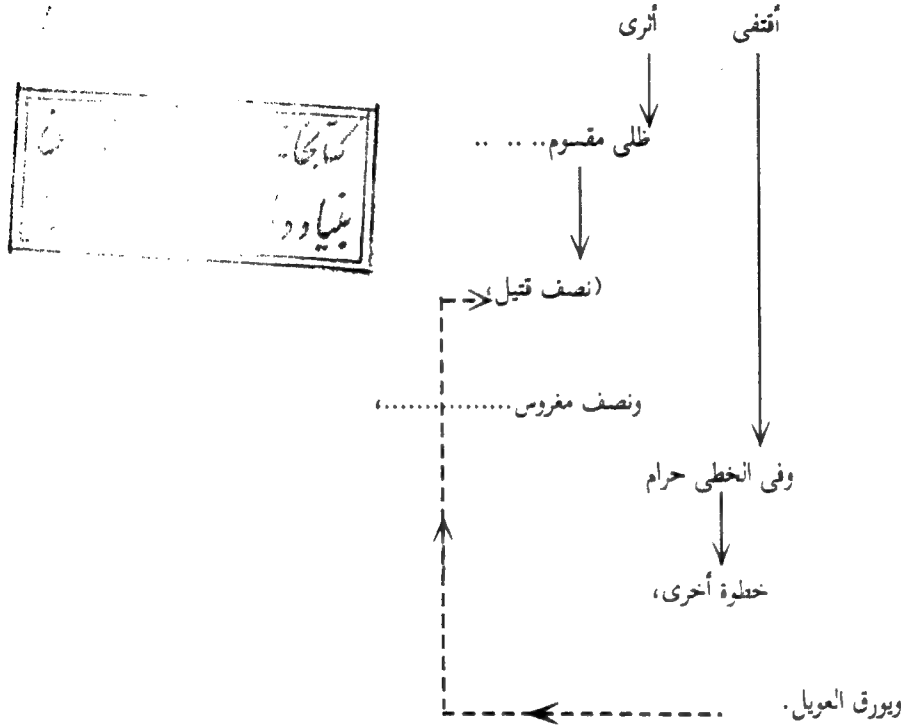
ويتركنى على شفير ضريد

أخلق برهة مالحة طليقاً

(الديوان - ص: ٧٨).

ثمة تحويل لبنية التراكيب السابقة فى «أولاً» يضع «الذات» فى التركيب الأساسى مسنداً إليه، بعد أن كانت تقع بعيداً عن هذا التركيب حيث الفضلة أو المركبات الفرعية. هنا، فى الأمثلة السابقة، تشغل الذات بضميرها المتكلم موقع المسند إليه ثم تأتى المسانيد جميعاً لتؤسس غرائبية وجودها التى تتوصل، غالباً، بالفعل خاصة «المضارع»، الأمر الذى يجعلها «ذاتاً» محايثة لأفعالها داخل النص الشعرى. على أن تلك الغرائبية تظل مرهونة بامتداد التركيب الأساسى إلى «فضلات» أو «مركبات» فرعية، هذه وتلك منوط بها تحييد ما يمكن قيامه من علاقات بين استراتيجيات البلاغة والتشكيل الشعرى الغرائبى. وطبيعة الجملة الفعلية تساعد فى هذا، فهى ذات قابلية فائقة للتعقيد التركيبى سواء من الوجهة النحوية أو من الوجهة التى تعينها أى الدلالية، ففى المثال رقم ٢ - يبدو التركيب الأساسى: «أقننى أثرى» بالرغم من بساطة مكوناته طاوياً على تعقيد يتولد عن الوحدة المعجمية «أثرى» حيث الذهاب إلى

عنه ليغطي مساحة من الدلالة النصية أوسع مما له بنفسه. والمثال السابق معقد دلاليًا على هذا النحو، إذ إن كلا من «المسند» و«الفضلة» يقتسمان الأدوار التوليدية، وتستقل «الفضلة» بأغلب هذه الأدوار، الأمر الذي يؤكد ما سبق أن أشير إليه من دور المركبات الفرعية والفضلة في تأسيس شعرية الديوان. والنموذج التالي أكثر تبينًا لدور كل منهما في توليد «المثال»:



«لا يهمل اللون الطباعي القوى في كتابة ذلك الخطاب فله أبعاده السيكلوجية، كما لا يهمل الأداء الصوتي الضاج بالقوة «فافرئقعو» و«انقشعروا...»، وكذلك التكرار «بعيداً إلى الوراء، بعيداً» حتى إذا أتت الذات إلى الفعل لم تفعل إلا ما سبق أن فعله هؤلاء المخاطبون، ولكن هذه المرة على «الجثة» لا «الجسد» فقد سبق للآخرين أن حولوه بفعلهم التدميري إلى «جثة»:

لا سحب سيفي كسيراً
وأطعن جثتي الطافية

الخلف.. وراء، ذهاب الذات في تاريخها، فإذا هو عالق بها علاقة الظل بجسمه: «ظلى مقسوم على خط الزوال». ومن الوحدة المعجمية «مقسوم» يتولد ما يشبه عطف البيان: «نصف قتيل، ونصف مفروس، صرخة في الرمال». إن إمكانات توليد الجمل من التركيب الأساسي إحدى صور تعقيدها الدلالي، خاصة حين تمتد الجمل المتولدة بالتركيب الذي تولدت

وحتى عندما يتضخم إحساس «الذات» بذاتها، وتستولى على مساحة «اللفة» وتشكيلها، وتتماسك مع الخطاب الديني في واحدة من أكثر لحظاته الخطائية حسماً، كما في المثال رقم ٣ -، حتى هنا لا تنجو الذات من قدرها، وإن امتلكت فعلها، فهذا الفعل لا يجد ما يحققه إلا في فاعله نفسه: الذات.

في هذا المثال تقف - الذات - في مواجهة «الآخرين» في موقف خطابي مباشر، وتملاً - ساحة النص ضجيجاً لغوياً:

«أنا سيد الغاشية

أنفخ الصور هـ راً
ويمناى منجل ..

هكذا - إذ لا أمل - تتجلى ياء النسبة المستورة في ضجيج الذات عن ذاتها، فليست الغاشية مطلقة كما يوهم التشكيل اللغوي فهي «غاشيتها»، وليس النفخ في الصور قيامة مطلقة ولكنها «قيامتها». كل هذا يتوضح مع التناقض الدلالي بين فروسية التعبير «لأسحب سيفي» وحال تحققه «كسيرا». إن ناج هذا التحقق: «وأطن جشني الطافية» طبيعي تماماً على ضوء التناقض السابق.

إن التحليل السابق للإسناد في محوريه: «الذات» و«الواقع» يؤثر إلى خاصية أساسية تسم العالم الشعري الذي يحاول بناءه، هو: دور المركبات الفرعية كشبه الجملة والإضافة والوصف، إضافة لدور فضلات التركيب، في توجيه التركيب الإسنادي من جهة الدلالة السياقية، وتحقيق قطعيته عن أية مرجعية خارجية من جهة الوظيفة النصية. كما أن العملية التأسيسية البكر للعالم الشعري، وهي تتوكل بالتركيب الفعلي في زمنية محايدة لها، تبرز دوراً شديداً الفعالية لبعض العناصر الاختيارية في التركيب الفعلي؛ أغنى «الحال» و«المفعول»، وكلا الاثنين - على اختلاف في الوظيفة - من هذه العناصر التي تهم السياق إلى درجة كبيرة، فبقدر ما هما - على المستوى النحوي، أي بالنسبة إلى التركيب الأساسي «فضلة»، فإنهما يمثلان للسياق عناصره البنائية الأساسية؛ فكل امتداد للتركيب الأساسي هو من عناصر السياق ومهامه التي يفتحها ذلك الامتداد. ولكي لا تقع الشعرية الحدائية - وهي شعرية مفتوحة أساساً - في شرك «البنية» - وهي نظام مغلق في الأصل - نجد «السياق» ينكسر، أو لنقل: ينحرف، بهذه العناصر ليفتح أفقاً جديداً للتركيب الدلالي، وليس النحوي، يقول الشاعر:

وقت هشيم ينصب الفخاخ لي .
(كلما وقعت في فخ،
سمعت قهقهته الشامتة خلفي ،
فأتشهى الفخ الجديد)

(الديوان - ص: ٢٤، ٢٥)

إن التركيب الأساسي للجملة الأولى إذ يعتمد على إثبات الفعالية للزمن الموات يتخير له فعلاً متعدياً يعالق بين

«الذات» و«وقتها» تعالقاً مأزقياً - «الفخاخ» - أي عبر مفعوله، ومن ثم يلتقط السياق هذا «الفضلة» ليضيء موقف «الذات» التي تعتمد السقوط من فخ إلى آخر (فأتشهى) المرتبط دوماً بشماتة «الفخ» نفسه، وكأن الرضا بالهزيمة يفرغ المنتصر من لذة انتصاره، غير أنه - بلا شك - لا يزحزح المهزوم عن وضعيته. وهكذا تأتي الجملة الأخيرة (البعيدة في آخر الصفحة) مؤسسة لهذه الدلالة:

فأمشى: مرحاً ،
أغنى

للخسارات القادمة

(الديوان - ص: ٢٥)

وفي موضع آخر يوجه «المفعول» لغة السياق ذاتها، يقول رفعت سلام:

أنشع الزمن .

ياؤى إلى جسدى، ويبنى عشه باتساعى ،

قشة فقشة من الفصول البائدة .

شعوب وتقويم وحروب وغوايات ودسانس

ومجاعات وأعراس وأوبئة

ومنجنق وقلاع وسجون وطلخانات وولولات شاردة

(كيف اتسعت لهم، جميعاً)

لهم جسدى ...

(الديوان - ص: ٧٤)

نعة حركة للزمن تفضي وجود «الذات» وعياً وجسداً، فامتلاء الوعي بطبيعة زمنها مطلقاً يمنح ذاته هذا الفعل اللازم/ المتعدى بنفسه برغم لزومه: «أنشع الزمن»، غير أن مفارقة الوعي لوظيفة ذلك الزمن لا يسلبه فعله وإنما يحوله فحسب باتجاه الوجود الفعلي للذات جسداً: «ياؤى إلى جسدى». إن «الجسد» ليس شيئاً مغائراً لـ «الوعي» بل إنه السطح المرآتي الذي ينعكس عليه محتوى ذلك الوعي، ليس انعكاساً سلبياً وإنما انعكاس تشكيلي لهذا السطح، وهو ما يعبر عنه: «ويبنى عشه باتساعى» ليفتح «المفعول» حركة السياق: «قشة فقشة» ويتولد عن «التمييز» أو يتفجر كل ما تحتويه الفصول البائدة من مفردات تتنوع وتتباين غير أنها تلثم جميعاً عند الجملة الأخيرة: «لهم جسدى».

وكالمفعول، «الحال» عنصر سياتى فى الوقت الذى يقتضى دلالة التركيب الأساسى إلى داخل العمل قاطعاً إياه عن خارجه، يقوم بتأسيس سياق يؤكد هذه القطيعة:

بومة لثيمة .

حطت فوق شعرى: فجيفة أو عمى

(لست ظلاً ، بالتأكيد ، لكنها رأتنى فى الظهيرة)

وأفرخت - فى بصرى - ظلامها ، وبحراً من نواح .

أطفو عليه : قشة أو معصية

وفوقى تعبر الفصول الحافية

لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكليمة

(الديوان - ص: ٩٧)

إن الموقعية النحوية المتأخرة التى للحال - معيارياً - نشى بالوظيفة السياقية لها خارج التركيب الأساسى، هذا إضافة إلى وظيفتها الانحرافية بهذا التركيب شعرياً، ثمة - إذن - وعى بما تقدمه المعيارية النحوية يؤازر الوعى الشعري بأهمية أن تحقق الوحدة المعجمية المتفتحة «حالا» صدمة لتوقعها الذى يحمله ضمن مكوناته الدلالية «عاملها»، فحين تهز «الحال» من الوضع الدلالى القار لهذا «العامل» فإنها - بالتالى - تتيح للسباق حرية إنتاج وحداته، الأمر الذى يطرح «الإغراب» خاصية أصيلة فى تشكيل لغوى كهذا السابق، وعلى وجه التحديد حين يتوسل الشعري بالصورة، لينتج دلالاته عبر تدال الوحدات التشكيلية؛ أى عناصر الصورة التى تتدال فيما بينها مقيمة روابطها - وهذه إحدى ميزات الصورة الشعرية - خارج التسامع التركيبى (اللغوى) لعناصرها كما سوف يتضح.

إن اختيار وحدة معجمية ما - معيارياً - يكون موجهاً للاختيارات الأخرى من المعجم. وبعض تقنيات الشعر يعمل مثل هذا التوجيه فى بعض المواضع ثم يخترقه داخل تركيبه

نفسه لتتناسج عناصر التشكيل الشعري من كل من المعيار اللغوى والانحراف عنه. إن «الشعرية»، خاصة شعرية الحدائث، لا تعرف حكم القيمة المسبق، ولا تميز بين معيار وانحراف أو حتى إغراب فى عملية انبثائها، فهى لا تتعلق بجزئياتها، وإنما تظل صالبة اهتمامها بالمنتج النهائى أى النص، وعلى هذا نجد وحدات معجمية منسجمة معاً على ضوء من الحقل المعجمية كالتالى:

بومة... ..

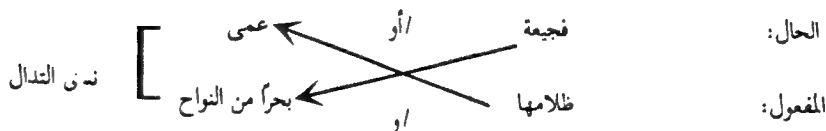
حطت فوق... ..

(.. ظلاً.. ..)

وأفرخت - فى -

هذا التأسيس المعيارى للتركيب الأساسية ينفجر تماماً مع وصف «المسند إليه» / «بومة»، فى السطر الأول أو الجملة الأولى: «لثيمة»، فهذه الصفة تدخل البومة فى حقل خلقى يمنح أفعالها (المعيارية) قدرة امتدادها، كعامل نحوى، إلى وحدات معجمية غير معيارية، أى انحرافية، لها موقع «الفضلة» النحوى: حالا ومفعولاً كلاً فى موضعه الوظيفى من السياق.

إن الصفة: «لثيمة» تتضمن حكماً من الذات/ المتكلمة (مع التحفظ على كل دلالات الكلام) يؤسس لطبيعة علاقتها بالموصوف «بومة». وهذه العلاقة التى تنطوى عليها الصفة تفعل أولى انحرافات التركيب الدلالى المتمثلة فى شبه الجملة الظرفى: «حطت فوق شعرى» و«أفرخت - فى بصرى». وليستمر السياق كل محمولات «البومة» الدلالية يعلق على انحطاطها بقول (نفس التحفظ) الذات «لست ظلاً، بالتأكيد، لكنها رأتنى فى الظهيرة»، أى واضحاً ومنكشفاً عن كل خراب روحه.. ويأتى دور «الفضلة»:



فإذا ما امتلكت «الذات» أفعالها اتخذت لتشكيل لغتها النسق نفسه متكففة إلى البحر «بحر من نواح» الناعج عن إفراخ البومة والمتدال مع انحطاطها فجيفة لتمتد بالسياق موضوعة لذاتها، على ضوء ما سبق، وجوداً هئلاً «قشة» أو هامشياً «مرفوضاً» «معصية»، ويلتزم التخييران على قاعدة الاغتراب فى السطر الأخير: «لا أرض تعرفنى ولا الشمس الكلبيمة» إن ما سبق جميعه - يمثل الوحدات التشكيلية الكبرى: الوحدات الدلالية التى تتخذ، فى الغالب، السرد تقنية لغوية، ومن ثم كان للتركيب الفعلى المعقد تركيبياً دلالياً الصدارة فيها، على أن الديوان يتضمن تقنية إسنادية بسيطة للغاية تتوسل بالتركيب الاسمى، إن فى هجاء الواقع وإن فى رثاء الذات، كما فى الأمثلة التالية:

- شأى بارد فى الصمت (الديوان - ص: ٣٠).
- وردة بوار (الديوان - ص: ٣٣).
- طريق على ماء مريب (الديوان - ص: ٣٨).
- مبعثراً على الحافة (الديوان - ص: ٤٥).
- سم شهى (الديوان - ص: ٤٥).
- تلك الخيات زادى (الديوان - ص: ٤٥).
- وليمة للعابى الصفيق (الديوان - ص: ٤٦).
- والعالم ثقيل على ذراعى (الديوان - ص: ٤٦).
- والنشيج سحابة أو بصيرة (الديوان - ص: ٤٧).
- مساء أجنبى ذو لكنة أليفة (الديوان - ص: ٤٨).
- عطشى جرح وعلامة
- عطشى ملهى إلى دم صبح
- قطرة واحدة طريق إلى القيامة
- وكل قتل سلامة (الديوان - ص: ٥٦).
- لقمة أم نعمة (الديوان - ص: ٦٢).
- فرقة الظلام منتصبه لا تنام (الديوان - ص: ٦٣).
- والشوارع شرك أو شباك (الديوان - ص: ٦٤).
- قبر أم برق (الديوان - ص: ٦٥).
- والبربرية محض وعد (الديوان - ص: ٦٦).
- مباحة قلعتى (الديوان - ص: ٦٧).
- غسق، وأشجار خراب مزهرة
- وسماء هراء (الديوان - ص: ٧٩).
- ديب قادم (الديوان - ص: ٩٣).

- وظلى مشنقة أو شرك (الديوان - ص: ١٠٣).
- جيوش من النمل مدججة فى صباح (الديوان - ص: ١٠٤).
- ذاكرة متخمة بالصرخات المنتهكة (الديوان - ص: ١٠٤).

إن مثل هذه الإسنادات البسيطة للغاية ووجودها الطباعى القائم على اختراق الفراغ الطباعى لتوالى جملها، يمثل حالة تأسيسية أولية للغة الديوان المتجاوزة للنظامين المتماهين: نظام اللغة من جهة، ونظام الواقع من جهة أخرى. ولا تخرج تلك الإسنادات عن كونها معجمة شعرية للغة والعالم الشعريين، هذه المعجمة التى تعطى الوظيفة النحوية وتطلق، بالتالى، قدرة المفردة دلالية وإذا كانت القاعدة اللغوية تذهب إلى أن

كل جملة تتكون من كلمات، أى من وحدات معجمية، يعهد إليها القيام بوظيفة نحوية محددة... تستلزم من كل وحدة معجمية القدرة دلالية على الاضطلاع بهذه الوظيفة (٢٣).

فإن «الشعرية»، فى خروجها، العنيف والواعى، على أية منظومة قواعدية، تهدر مثل ذلك التلازم بين القدرة الدلالية والوظيفة النحوية اللتين تحكمان مسألة اختيار وتوزيع الوحدات المعجمية. ومن ثم، وحيث لا مكان لاخترق القاعدة النحوية، يتم اختراق تحديد وظائفها لقدرة المفردة دلالية، فلا يتبقى للنحو - عموماً - غير وجوده باعتباره موقعية فحسب قابلة للاشغال من قبل أية وحدة معجمية. مثل هذه التقنية لا يختص بها الإسناد الاسمى البسيط وإنما يؤدى التركيب الإضافى وشبه الجملة (الجار والمجرور) الدور نفسه؛ أى تأسيس معجمة شعرية للغة تقطع بينها داخل الديوان وبين اللغة عموماً وتمثيلاتها الصورية للواقع. وقد سبق، فى كل الأمثلة السابقة، أن تجلى الدور الفعال للتركيب الإضافى والتركيب الوصفى وشبه الجملة، باعتبارها مركبات فرعية، فى ذلك التأسيس الذى يهدف إلى إخراج المفردة اللغوية عن سابق مواضعاتها تداولياً وجمالياً، لتوجد، بالتالى وجوداً بكرة داخل سياقاتها الشعرية فى الديوان.

بشكل رمزي، ومن ثم فالغاء الخطاب لذاته في عملية الترميز تلك هو صيرورة أخرى لسلطته وأساقها.

ولم يكن كل ما سبق من تحليلات للتقنيات الطباعية والتشكيلات اللغوية غير إشارة إلى الرعاية الفائقة التي يوليها الديوان لنسقه الرمزي حتى لا يستلبه الخطاب/ السلطة القار فيها. إن تحرير «الدال» من أسر تداوليته والوقوف بحسم، وعلى كل المستويات، في مواجهة قدرته على استدعاء مدلوله، كل هذا لم يكن أكثر من علامة - على سبيل التشبيه - على وعي «الشعرية» - عمومًا - بتهديد الخطاب السائد وسلطته لتحقيقاتها، ومن ثم محاولة فصم ما يصل بين لغتها ورموزها ولغتها/ رموزها من أواصر، وتؤكد نجاحاتها - خصوصًا - على مستوى «التناص» في الديوان، باعتباره موقفًا صراعيًا بين «الذات» و«كتابتها» نفسها، حتى لا نميل إلى سواها، وبالتالي إنتاجها لخطابها الخاص.

وتتنوع «التناصات»، في الديوان، من الخطاب الديني، ويمثل أكثر ظواهرها شيوعًا، إلى الخطاب التاريخي وهو أقل شيوعًا، ثم الخطاب السياسي بوقائعه ومنطوقاته المختلفة. وكالتنوع في التناصات تنوع آليات الاستيعاب من «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» في الخطاب الديني إلى «الترميز» في الخطاب التاريخي، وحتى «السخرية» في الخطاب السياسي.

أولاً: «التوظيف» و«التحويل» و«التعليق» في الخطاب الديني

(يقول) «الشاعر» أو يكتب - للدقة -:

وينهار فضاء

كسرًا أو شظايا مسمومة سامة ألمها زاذًا وأغرسها في قلبي فشتب حقول من هجير يسكنه اليوم والعقبان ينقرونني كلما نعست أو أسنت سنة واحدة فابكى ضعتي وهوانى إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود.

ولا أنين

(ص: ٥٠، ٥١).

إن التناص مع الخطاب القرآني في «إلى أن يبين الخيط الأبيض من الخيط الأسود» لا يفرضه سياق ولا

إن كلا من «الوصف» و«الإضافة» و«شبه الجملة» تقنيات تشكيلية تقوم بمعجزة شعرية أولى ليس على المستوى الإفرادي فحسب، وإنما تطبع بطابعها بقية المستويات من تركيبية وتصويرية وحتى دلالية، بل إن تلك الخصوصية المعجمية تفرز في النهاية إشكالاً جمالياً على مستوى أبعد، أو - فوق دلالي، هو المستوى الخطابي. ذلك أن «اللغة» في عمومها، وإن تمتعت بالقابلية لانتهاك مواضعها وحتى قواعدها ونظمها، وبالقدرة على أن تظل «لغة» بالرغم من ذلك، فإنها تتمتع - أيضاً - بذاكرة قوية تضارع تلك القابلية إن لم تفقها؛ فهي لا تفقد شيئاً من تاريخها، مهما تم تجاوزها وانتهاكها، بل تظل قادرة على استدعائه في فضاء هذا الانتهاك والتجاوز استدعاءً فاعلاً في إنتاجه الدلالية. هنا يتجلى «الوعي» باللغة، وهنا يكون «التناص» حيلة أو تقنية شعرية يخرج تاريخ اللغة (خطاباتها السابقة جميعاً) من غيب فضاء النص، حيث يمارس أفعالاً سرية قد تستلب النص ذاته، إلى شهود تشكيله حيث يخضع لرقابته وضبطه؛ ومن نواحي الصراع بين كل من «التناص» و«التناص معه» يتشكل نسق فوق دلالي هو «الخطاب» النصي.

الخطاب Discourse - عمومًا - ليس شيئاً، بقدر ما هو كل شيء. فبينما هو، قار متمكن، بل متسلط كذلك، غير أنه غير متعين ولا محدد، إنه بدايات الأشياء ونهاياتها - كذلك - حيث يلفي الخطاب نفسه - كحيلة منه للوجود بشكل خفي - ولا تبقى سوى علاماته ورموزه نستعملها برئين من أية نوايا خارج استعمالها فتتحرف به إلى حيث لا نقصد، بل ربما إلى حيث لا نعرف، حيث خطابها مرة أخرى، وكأنها دائرة مغلقة تمارس سلطة مطلقة على كل من يستعمل تلك العلامات والرموز.

الخطاب أولية معرفية، ثم هو تبادلية لها سيرورتها ونواحيها، ثم هو - ثالثاً - سلطة رمزية، أى سلطة تلغى ذاتها في نسق رمزي مطروح على الإنتاجات المختلفة ومنها الجمالية باعتباره مجرد معطيات بريئة من أية آثار سلطوية. ومن ثم فإن هذه الرموز تمثل عمليتين مهمتين، الأولى: تلغى السلطة التي أنتجتها، وتنطوي عليها - ثانياً - ولكن

نفترضه دلالة، وإنما هو اختيار حر إلى درجة بعيدة، وهذه إحدى الصور النموذجية لآلية «التوظيف التناسي»، فحيث تنتفى «الاحتمية» يتجلى الإبداع تجلياً كاملاً. وما لا شك فيه أن «الآية القرآنية» بدلالاتها التزمنية للصوم داخل سياقها غير مقصودة هنا تماماً، وإنما يتكئ «الشاعر» على الدلالة التمثيلية لظهور الفجر فى تمايز الخيطين: الأبيض والأسود، والتي برزت إسناد الفعل «يتبين» إلى «الخيط»، فيسقط الهدف التمثيلي، ويعامل إسناده بحسب رؤيته «الشعرية» التي تهدر الثنائية: «مجاز - حقيقة» وترى أن «النحو» لا يتضمن أية قسرية معجبة لتقييمه فاعلا على محور الاختيار، ومن ثم فمقدرة «الخيط» مجرد «الخيط» على أن يتضح ويظهر طبيعته وملامحه فى مقابل الذات العاجزة عن الانضاح: «ولا أبين»، يوطر الوحدة السردية السابقة داخل إطار مأساوى لوضعية «الذات» فى الواقع الذى تسرده.

ومن «التحويل» (قول) الشاعر:

غسق، وأشجار خراب مزهرة .
وسماء هراء .
يطاردنى رصاص غامض .
وغابة من البنادق المشرعة .
لا أريم .
أقول : ادخلونى بسلام آمنين .

(الديوان - ص : ٧٩)

ثمة تماس بين الدلالة الشعرية وآليات انبثاقها تشكيليًا، وبين الوحدة المتناس معهما، خصوصاً فى آلية «التحويل التناسي»، لأن هذه الآلية لا تعمل إلا عبر نقطة/ أو نقاط التماس هذه. ثمة مشترك ما بين وحدة التناس والوحدة المتناس معها يعمل التحويل على دفعها باتجاه إمكان دخول الوحدة الأخيرة عنصراً من عناصر دلالة الأولى، غير أن هذا التحويل لم يبلغ دلالة أصل الوحدة المحولة، وإنما يزيحها إلى فضاء وحدة العمل. وبين الأصل فى الفضاء وتحوله فى التشكيل تقوم مساحة تفاعل تقتنصها إلى نسيجها شبكة العلاقات فى الوحدة المتناس، وهو ما يتجلى واضحاً فى المثال السابق، فمسافة ما بين «الذات» فيه وهى تخاطب آخرها: «ادخلونى بسلام آمنين» وبين الخطاب الدينى -

مشيراً إلى «الجنة» - «ادخلوها بسلام آمنين» ترشح دلالة نعيم المخاطبين مشتركاً دلاليًا بينهم، هنا فى المثال وهناك فى الخطاب الدينى، هذه الدلالة التى يقتنصها إليه «المثال» حسب تأسيساته السابقة لكل من الواقع: «غسق وأشجار خراب مزهرة وسماء هراء» والوجود التدميرى الوحيد للآخرين المتمثل فى أدوات هذا الدمار «رصاص - بنادق» واستهدافهم «الذات» استهداف المؤمن الجنة عاملاً لها: «يطاردنى»، هنا يمثل التناس التحويلي من «ادخلوها» إلى «ادخلونى» ليس يأساً للذات من نجاتها - فحسب - وإنما كذلك نضح لشهوة الآخرين فى تدميرها أساساً. ومن «التعليق» الذى يدخل على «التحويل» (قول) الشاعر:

أمشى .
فليتحت الجميع عن طريقى ،
أو يخفضوا رؤوسهم إلى الأرض ،
حتى أنسى .
لن أخرق الأرض ، ولن أبلغ الجبال
(لست مشغولاً بذلك!)

(الديوان - ص : ١٢)

فى القرآن، الآية:

«ولا تمش فى الأرض مرحاً، إنك لن تخرق الأرض ولن تبلغ الجبال طولاً» (١٧ - ٣٧).

يبدو المثال السابق متناصاً بكامله مع هذه الآية، وعبر تحويلات عدة يمتلك أكثر من مسافة تناسية للتفاعل، فالنهي القرآنى «ولا تمش فى الأرض مرحاً» يقابله سكوت من المثال، عن شبه الجملة «فى الأرض»، فالفعل الشعرى «أمشى» ينطوى عليه، وهنا تحويل بالحذف. أما عن حالة هذا المشى المنهى عنه قرآنياً أى «مرحاً» فإنه يدل به بياناً لهذا المرح فيما يشبه الإطراب فيه غير أنه إطناب لا يخص «الذات» وإنما «الآخرين»، ثم يأتى التعليق «حتى أنسى» ملمحاً إلى أوزارهم التى يسكت عنها. وبعد، يتم التصريح بالوحدة القرآنية المتناس معها، فى تعليق، ربما للآخرين، وربما لنا نحن القراء، يضع التعليق مرة أخرى ولكن فى صوغ تداولى يناسبهم/ يناسبنا، (لست مشغولاً بذلك!) وإنما بالنسيان - النسيان مرات عديدة. إن «الشاعر» يهدر اعتراض الصوت الواقعى غير الشعرى على مشيه فى الأرض

مسيراته في الخطابات الأخرى. ولهذا السبب لم تكن
السخرية التي توظف داخلها الواقعة التناسية مجرد ناخج دلالى،
وإنما تشكيل يمتلك آلية استيعاب، (يقول) الشاعر:
محفوظاً أمضى .
طلل .

وفوق رأسى غيمة من حديد
(لن ينالنى - إذن - قصف الطائرات «الشبح»
ولا مدافع الأسطول ، أو صواريخ «باتريوت»
تهطل المن والسلوى ثلاث مرات يومياً
(الدويان - ص ٢٦ ، ٢٧)

وفي موضع آخر تتضح السخرية نفسها أكثر:
أهذه خاتمة الأرض أم الفاتحة ؟
شجر ذاهل يسير نائماً .
رمال أمة لها لغة ودين ولحى أنيقة .
(لها عواصف الصحراء، أيضاً) .
(الدويان - ص: ٦٨) .

إن التناس، مع الخطاب السياسى، ليس واقعة لغوية -
لدالية فحسب، بل فعالية ممثلة تصيب الوحدة المعجمية
فضلا عن تركيبها كذلك، ففي «المثال» الأسبق نجد أن
التركيب: «محفوظاً أمضى» جامع على المستوى الدلالى
لما يليه حتى ليقوم بحذف إحدى عروئى الجملة التالية:
«طلل» لدلالة الوحدة المعجمية «محفوظاً» عليه (ما حولى)،
وتمثل الجملة الثانية البعد الثانى لوجود «الذات» واقعياً، أى
البعد الرأسى، هذا المتمثل فى غيمة يقوم «شبه الجملة»،
باستلابها تماماً من حقلها الخصيب مدخلا إياها فى حقل
لا يتكشف إلا مع تفجر مكبوت الذات وهو يتناس مع حدث
سياسى - عسكرى استطاع بكفاءة خارقة للعادة (اختراق
النظام العالمى الجديد لكل العادات) أن يؤسس خريطة مبدعة
تماماً لجغرافية «الذات» الشعرية (العربية)، ليس استناداً إلى
خصائص هذه الجغرافية أو تاريخية شاغريها، وإنما إلى
ميتافيزيقا جديدة (فى الأقل علينا) هى قوانين السوق. «غيمة
من حديد» هى ذاتها «الطائرات الشبح - ومدافع الأسطول -
وصواريخ باتريوت»، كل هذا لا يتمتع بوظيفة أحادية -
كما قد يتبادر إلى الذهن، فهى - وفقاً لقوانين السوق -
تدمر فى مكان ما (العراق مثلاً) وتهطل المن والسلوى ثلاث

مرحاً فيمتلكه ويعلق عليه مفرغاً إياه من معانى الاستكبار
التي له فى سياقه الأول «القرائى» وموضعا إياه فى دائرة رغبة
نسيانهم/ أو نسياننا إذ لا فرق.

ثانياً: الترميز التناسى مع الخطاب التاريخى:

ينقسم حضور «التاريخى» فى النص إلى نوعين،
أحدهما حضور أسماء الأعلام، وثانيهما حضور الصوت
التاريخى، ومن الأول (قول) الشاعر:

لم أعثر - فى جيبى المنقوب - إلا على أنشودة وطنية
فى مديح الحجاج الثقفى .
(الدويان - ص: ٨٢)

ولا يغيب «السياسى» فى التناس مع التاريخى، فهذا التعليق
للأنشودة الوطنية، التى تظل عالقة بالجيب (الصدر) ولو كان
مثقوباً (بالرصاص أو القوائى)، بمديح «الحجاج الثقفى»
ينقل هذا الأخير إلى رمز مؤسسى له حضوره الراهن
والمستقبل، له ديمومته فى مواجهة «الذات»، كل ذات.

ومن الثانى:

أحشد ما مر فى جراب أجرجره حتى إذا
أدركنى الملل أشعلت فيه الكبريت وقلت لنفسى
البحر فى الورا والعدو فى الامام
(الدويان - ص: ٥١)

إن مقولة الفاعل طارق بن زياد: «البحر وراءكم والعدو
أمامكم» تخرج عن أهدافها، وتسقط عنها مناسبتها، وتظل
فى ألفاظها رمزاً دالا على مأزقية اللحظة التى تحياها «الذات»
وقد أحرقت تاريخها (هل كان التاريخ بالنسبة لها احتمال
نجاة؟.. ربما)، ووقفت بين التهلكتين «حالة آنية» (الدويان
- ص: ٥١).

ثالثاً: السخرية التناسية فى الخطاب السياسى:

ربما كان التناس مع الخطاب السياسى المركز الذى
منه (من رؤيته) تتنوع التناسات الأخرى داخل إطار موحد
من اغتراب «الذات»، فالحدث السياسى ومنطوقه هو الحافز
الآنى للذات لتتخذ موقفها، لا منه فحسب، وإنما من

مرات (وجبات) يوميًا، في مكان آخر «فوق رأسى». كأن وظائفها مشروطة بموقف الآخر (موضعه) منها، كافروها للعقاب ومؤمنوها للشواب، هذا الشواب الذى يفتتح دلالة «المثال» التالى حيث تدخل «عواصف الصحراء» معادلا قويا للغة والدين والهيئة وكأنها القومية البديلة.. .. أية سخرية!!!

يتضح، على ضوء التناص مع السياسى، وأكثر تحديداً: على ضوء التناصين السابقين، لماذا يدخل الخطابين الدينى والتاريخى مجال تناص الشعرى معهما. إن «الدين» و«التاريخ» ثوابت الشخصية القومية، وحين تتحول إلى متغيرات، لأسباب معروفة وأخرى مجهولة بالقدر نفسه، يكون التناص معهما أبعد أثراً فى استكناه وضعية الذات الراحنة.

تبقى أخيراً ظاهرة تناصية لم تتم الإشارة إليها هى: التناص مع الخطاب الجمالى (الشعرى) باقتناص (اقتباس) بعض منطوقاته أو أسماء أعلامه، وهذا وذاك يتم على أساس وعى «الذات» وعياً انتقائياً بالدور الذى يمكن أن تلعبه وهى تدخل فى عملية تذاوت - على المستوى الجمالى - مع شخصيات إنتاجه، وجميعها كانت شخصيات متمردة أو هامشية فى مجتمعهما: الحليفة، بشار، أبو نواس المتنبى، رامبو، مايكوفسكى، ريتسوس...

إن «التناص»، فى ديوان (هكذا قلت للهاوية)، وتنوع ظاهراته وآليات استيعابه، كل هذا، يؤشر إلى تأسيس «المعمل» لجمالياته ارتكازاً إلى «نفى نفسها»، بهدف استبعاد خطاب السلطة (الخطاب الكلى الجامع)، وقمعه عن الفعل، بإدخال خطابات الفرعية ضمن تشكيل «النص الشعرى» ولكن، فى الوقت نفسه، خاضعاً لتوجيه هذا التشكيل ورقابة إنتاجيته الدلالية.

والتناص، فى (هكذا قلت للهاوية) رفض يتجذر جمالياً بتعرية الخطاب التقيض، لا عن منطوقه، ولكن - كذلك - عن أيديولوجيته واستراتيجيات تحقيقها، فنسقط الأقنعة الرمزية جميعاً ويتجلى وجه السلطة بقسماته الفيسفائية الشوهاة.

والتناص - أخيراً - فى الديوان مساحة لاستعلان «الذات» المقموعة والمهدرة، الذات / الضحية؛ فتفكيك بنى الخطابات المتناص معها والانتقاء منها يعمل، من جهة أخرى، على بناء الضحية التاريخية لامتلاك تلك الخطابات بنى/ سلطة منغلقة على ذاتها وأقنعة / رموزاً تمتلك أنساقها قدرة فائقة على اقتناص ما سواها واحتوائه وتحويله، ومعيدة - فيما بعد - لهذه الأنساق انتظامها الذاتى، مزيفة أى وجود لكل ما سواها وكأنها مطلق من المطلق.

عبر «التناص» - إذن - تتجلى «الذات» / الضحية وتستعلن مأساتها، ويتضح بعد آخر من أبعاد جماليات ديوان (هكذا قلت للهاوية) هو: بعد الخبرة الحسية التى تجسد وعى تلك الذات بوضعيتها داخل النص / خارجها، فغياب المطلق من مساحة وعى الذات بذاتها وبواقعها جمالياً يفترض حضور النسبى، وتعبير أدق: حضور الإنسانى، ليس قيماً ومثلاً، ولكن حضوراً جسدياً، باعتبار الجسد هذا السطح المصقول للغاية من الحواس والأعصاب والخلايا الذى عليه تقوم العلاقات الأولية، وفى الوقت نفسه الجوهرية للذات بواقعها.

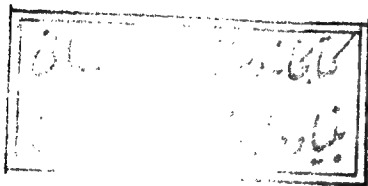
على ضوء ما سبق يمكننا تفسير مفارقة حضور «الذات» «أنا» فاعلة ومنفعلة فى التشكيل اللغوى وما تفترضه «الكتابة» من غيابها عن «الفعل» فيها أو «الانفعال» بها، ذلك أن الكتابة لغة شيعية بكل ما تعنيه الكلمة.

ليس ثمة تناقض ما، فإن وصف ظاهرة ما وصفاً بانياً لماهيتها ليس حصرياً إطلاقاً إنما أغلبى، وانشغال الديوان فى معظمه بتأسيس جمالياته ضمن الإنتاجية الحرة المسماة كتابة لا يمنع أن تمتلك أشياء هذه الكتابة - بما فيها «الذات» - أصواتها، دون أن يخدش ذلك من وجودها الكتابى.

أخيراً، فربما لم يترشح عن إبداع الحداثة الشعرية - إلا قليلاً - مثل هذا الوعى الفادح الدلالة بمأزقية حداثة «الذات» فى بنية مجتمعية متخلفة تمتلك سيرورتها - فقط - بفضل آليات متكاملة للقمع، قمع الروح والعقل، فضلاً عن قمع الجسد.

الهوامش:

- ١ - رفعت سلام، هكذا قلت للهاوية . الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٣ .
- ٢ - رولان بارت ، درس السيميولوجيا . ت: عبد السلام بنميد العالي ، توفال ، الدار البيضاء ، ط ٣ : ١٩٩٣ ، ص ١٢ .
- ٣ - ن.م ، ص ١٤ .
- ٤ - جاك ديريدا ، الكتابة والاختلاف . ت: كاظم جهاد ، توفال ، الدار البيضاء ، ط ١ : ١٩٨٨ ، ص ١٠٧ .
- ٥ - ف. دى. سوسير ، علم اللغة العام . ت: دريويل يوسف عزيز ، بيت الموصل ، الموصل ، ط ٢ : ١٩٨٨ ، ص ٤٨ .
- ٦ - تيرى إيجلتون ، مقدمة في نظرية الأدب . ت: أحمد حسان ، الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ستمبر ١٩٩١ ، ص ١٧١ .
- ٧ - يراجع: فاطمة الضال بركة ، النظرية الألسنية عند ر. جاكوسون ، المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١ : ١٩٩٣ ، ص ١٧٧ .
- ٨ - يراجع جون كوهين ، بنية اللغة الشعرية ، ت: محمد الولي ومحمد العمري ، توفال ، الدار البيضاء ، ط ١ : ١٩٨٦ ، ص ١٩٦ .
- ٩ - سامي أدهم ، فلسفة اللغة . المؤسسة الجامعية ، بيروت ، ط ١ : ١٩٩٣ ، ص ١٥٣ .
- ١٠ - جون كوهين ، م. س ، ص ١٦٩ .
- ١١ - معجم الفيزيقا الحديثة . مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ١٩٨٣ ، الجزء الأول ، ص ١٤٧ .
- ١٢ - خوسيه ماريا ، نظرية اللغة الأدبية . ت: حامد أبو أحمد ، مكتبة غريب ، القاهرة ، د. ت ، ص ٢٢٢ .
- ١٣ - ن.م ، ص ٢٢٥ .
- ١٤ - والتر ج. أوج ، الشفاهة والكتابة . ت: حسن البنا عز الدين ، عالم المعرفة ، الكويت ، فبراير ١٩٩٤ ، ص ٢٢٢ .
- ١٥ - محمد بنيس ، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب . دار التنوير ، بيروت ، ط ٢ : ١٩٨٥ ، ص ١٠٦ .
- ١٦ - Gerard Lapacherie - The Poetic Page - ALIF - The American University in Cairo - Cairo , 1982, p. 60
- ١٧ - خوسيه ماريا . م. ش ، ص ٦٥ .
- ١٨ - روبرت همفري ، تبار الوعي في الرواية الحديثة . ت: محمود الربيعي ، مكتبة الشباب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٦٥ .
- ١٩ - آدم شاف ، اللغة والواقع ، ضمن كتاب: المرجع والدلالة في الفكر اللساني الحديث ، مجموعة مؤلفين ، ت: عبد القادر قنبي ، إفريقيا الشرق ، الدار البيضاء ، ١٩٨٨ ، ص ٣٥ .
- ٢٠ - ن.م ، ص ٣٩ .
- ٢١ - جون كوهين ، م. س ، ص ١٠٣ .
- ٢٢ - تيرى إيجلتون ، م. س ، ص ٢٠٣ .
- ٢٣ - جون كوهين ، م. س ، ص ١٠٥ .



طه حسين تفكيك مبدأ المقايسة

عبدالله إبراهيم*

- ١ -

ظهر طه حسين فى نهاية الربع الأول من القرن العشرين وكأنه سهم انتزع عذرية الخمول التى يحتفى بها الفكر العربى، ومنذ ذلك الوقت تفجرت حوله مواقف متباينة، أفضت إلى ظهور «قراءات» متضادة لفكره ورؤيته ودوره فى الثقافة العربية الحديثة. وانتظم حوله مع الزمن ضربان من القراءة، قراءة أولى اعتبرته مهدداً لمنظومة القيم الدينية والفكرية والأدبية الموروثة، وقرأته ضمن سياق ثقافى له مقولاته المستقرة الثابتة التى احتجبت وراء تصورات دينية وفكرية محددة، لم تكن قادرة على تجديد ذاتها طبقاً لمقتضيات التحديث العام الذى شهدته العصر^(١). وقراءة ثانية مضادة تماماً أدرجت طه حسين ضمن مشروع التحديث، واعتبرته مثلاً لحركة التنوير فى الثقافة العربية، وقرأته فى

* باحث عراقى، كلية الآداب - وزارة ليبيا.

ضوء المقولات التى شاعت فى أوروبا إبّان القرنين الثامن والتاسع عشر، وهى الحقبة التى عرفت بعصر التنوير، باعتباره ثمرة صراع الفكر العقلى والتجريبى ضد الكنيسة منذ بداية عصر النهضة. وجرت مقايسة بين طه حسين من جهة ومفكرى عصر التنوير من جهة ثانية، فاعتبر مشروعه الفكرى «قمة عصر التنوير فى عالمنا العربى المعاصر»^(٢)، وأنه ثورة «تنويرية»^(٣)، أو أنه «ذو طبيعة تنويرية»^(٤)، كما وصف بأنه مشروع تنويرى جذرى وشامل يتضمن عناصر عقلانية تنويرية كونه نقل النظرة إلى التراث من الحيز اللاهوتى الذى يقدر الماضى ويسمّره عن النقد إلى الحيز التاريخى الذى يرى الماضى صيرورة موضوعية ينبغى أن تخضع لمناهج التحليل والنقد، وأنه واجه التزمّت الدينى مواجهة جذرية لم تخف حدثها على مر الأيام، وأنه آمن بوحدة الثقافة الإنسانية، وجمع بين الفكر والممارسة فى وحدة مدهشة، وأخيراً أدرك العلاقة العضوية بين حلمه التنويرى وبين الأرضية السياسية

وهي تسعى إلى تمرير أهداف، أو الذود عنها، من خلال إعادة إنتاج لموضوعاتها، توافق فيها الأفق العام لمقاصدها.

استأثر «حكم القيمة» بمكانة الصدارة المطلقة في معظم القراءات التي اختصت بطه حسين؛ بوصفه ناقداً ومفكراً. والواقع، فإن الانقسام حوله مبعثه في الأساس استناد القراءات إلى أحكام قيمية بصدده، أحكام تستمد «مشروعيتها» النقدية من أنها تلعب على نوع من مسار التلقى الخاص بالأفق الذي يترتب فيه عمل طه حسين، فمرة تكثف حضوره وصورته ودوره، ومرة تقصيه وتستبعده، وفي كل مرة تستطع عليه فاتئاً من مقاصدها، فتكثف حضوره يستدعي أن تعاد قراءاته في ضوء إنجازات العقلانية وعصر التنوير، واصطناع سياق يغذيه بكل أسباب القوة ليحارس فعله على غرار أقطاب التنوير الغربي، وإقصاؤه واستبعاده يستوجب أن يكره على أن يوضع ضمن مسار يرفضه بالأساس، مسار يشبع أولاً بمجموعة من المفاهيم المقدسة، فيظهر طه حسين وهو يعمل على تقويضها وهدمها. ومع أنه ليس ثمة قراءة بريئة بإطلاق، فإن المبالغة في إسقاط المقاصد والأهداف فيما يخص قراءات طه حسين تبدو، أول وهلة، كأنها صممت لغاية المبالغة. بيد أن الأمر يفهم إذا عرفنا أنها تعبر عن ازدواج خطير في ثقافتنا الحديثة، ازدواج يتجاوز «الاختلاف»، لأنه لا يقربه ولا يؤمن بالتنوع، ويسعى إلى «المطابقة» بكل دلالاتها، فطه حسين يكثف حضوره ليطابق الآخر وثقافته، وهو في الوقت نفسه يقصى ويستبعد لأنه يجرح الذات المعتصمة بنفسها، والمطابقة مع منظومة شديدة التماسك من التصورات الموروثة. في المرة الأولى تريد «قراءة» طه حسين أن تدافع عن نفسها من خلاله، وفي المرة الثانية تريد القراءة الأخرى أيضاً الدفاع عن نفسها من خلال الهجوم عليه. وخطاب طه حسين يجهز تلك «القراءات» ببعض مقاصدها. ولكن كثيراً منها يجد حضوره بسبب الاضطرابات العميقة التي تمر بها الثقافة العربية الحديثة.

-٢-

لا ينطلق طه حسين في تصوره ثنائية الشرق والغرب من اعتبار جغرافي، إنما من اعتبار ثقافي، فثمة مجالان ثقافيان، أحدهما «الشرق البعيد» ويقصد به الهند والصين واليابان،

والاجتماعية، فلا تقدم دون عقلانية، ولا عقلانية دون العلم وتجديد العقل^(٥). وعلى هذا عهد «رمزاً ساطعاً» من رموز التنوير^(٦).

تظهر «قراءات» طه حسين، وكأنها ملتبسة مع ذاتها، أكثر مما هي معنية بموضوعها، ومع أن خطاب طه حسين نفسه لا يخلو من تموج وإيهامات، ومسيرته الفكرية لم تستقم متصاعدة في خط متدرج، إنما شهدت التواءات وانكسارات، فإن تلك القراءات لها أزماتها وأنكالاتها الخاصة، ذلك أن كلا منها أنتجت طه حسين طبقاً لمقاييسها، فركبت له ومشروعه الفكري والنقدي صورة معينة توافق «المرجعيات» التي تصدر عنها. ففي القراءة الأولى، وهي الأسبق زمناً، ركبت له صورة المارق الهدم الذي لا يتورع عن العبث بمقدسات الذاكرة الجماعية «للأمة»، والذي طال شك كل شيء، وفي القراءة الثانية ظهرت صورته على أنه في طبيعة النخبة الحيوية والفاعلة والمستتيرة التي تريد أن تدفع «الأمة» إلى ميدان الفعل العقلي الحدائي، وتقطع الصلة مع كهوف الظلام وغياب الوعي. ويتأتى الانتباس الخاص بهاتين القراءتين من أنهما تتقصدان عسفاً إدراج طه حسين في سياق يوافق مقاصدهما، أكثر مما يعني بطه حسين نفسه. فالانقسام على الذات، واستبداد ثقافة التظايق مع النفس من جانب، والتظايق مع ثقافة الغرب من جانب آخر، دفع إلى الأمام بطه حسين، ليكون هادماً وبنائياً في الوقت نفسه. ومع أن فعل الهدم يقترب غالباً بفعل البناء، وفعل البناء يقترب هو الآخر بفعل الهدم في الممارسة الثقافية المسؤولة، فإن ظهور طه حسين، مرة على أنه يهدم كل شيء ولا يبنى شيئاً، ومرة على أنه يبنى من لا شيء، هذا الظهور الذي يعبر عن طبيعة الازدواج في قراءاته، إنما يتصل أساساً بالانقسام الشديد في الوعي الذي يبلغ به الأمر أن ينتج التناقض في أن، أصبح طه حسين في كل قراءة شيئاً ونقيضه، ومن ورائه، تصطرع رؤى لها مرجعيات متعارضة، ففي مراهاها يظهر طه حسين متناقضاً، ذلك أن كلا منها يستشره للبرعة على فرضية، وأثبت قضية، والدفاع عن مفهوم معين. وليس أفضل من هذه القراءات وسيلة لاستكشاف، ليس صورة طه حسين نفسه، إنما طبيعة الإكراهات التي تمارسها القراءة الإسقاطية

والآخر «الغرب» الأوروبي، وبينهما، حسب طه حسين، «الشرق القريب»، وهو مصطلح مهجن يأخذ اسمه من المجال الأول ومضمونه من المجال الثاني، هذا الشرق المهجن هو ما يصطلح عليه الآن جغرافياً بـ «الشرق الأوسط» الذي يعتبره طه حسين امتداداً طبيعياً لمجال الغرب من ناحية ثقافية منذ الرومان. والواقع فإن هذا التصور قد أشاعته الثقافة الغربية المتمركزة على ذاتها، التي أعلنت من مفهوم الغرب على أنه مكون ثقافي لا يتمثل أبداً لشروط الجغرافيا، ووجد له تعبيراً في ثقافة القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في أوروبا. وفكرة الفصل بين الشرق والغرب استناداً إلى تباين منظومات القيم الأخلاقية والعقلية والفكرية، نجد لها حضوراً فاعلاً في فلسفة الروح عند هيجل، وتجلت بأفضل أشكالها في مفهومه للتاريخ الإنساني، إلى ذلك، فإن هيجل نفسه قد ميز بين الشرق «البعيد» والشرق «القريب»، وألحق الثاني رمزياً بالغرب. وهو تصور شاع في الفكر الغربي الحديث والأدبيات الاستشراقية، ودخل مكوناً «أساسياً» في وعي كثير من «رواد التجديد» في الثقافة العربية الحديثة، بوصفه «حقيقة ثقافية» ثابتة، و«موضوع الغرب»، بكل أشكاله الثقافية والسياسية والاقتصادية، لم يثر عند أولئك الرواد بالطريقة التي يثار بها الآن، ولم يكن ثمة انفصال إجرائي يضعه أولئك بينهم وبين «الآخر الغربي»، يمكنهم في الأقل من إجراء حوار نقدي معه، إذ إن الفروض الأولية للتفكير الصحيح كانت مستمدة من الثقافة الغربية نفسها، وسؤال النقد بمعناه الشامل لم يكن مشاراً، على العكس كانت الدعوة للتوحد مع الغرب، عند أولئك الزواد - وفي طليعتهم لطفي السيد وسلامة موسى وطه حسين - تعبر ضمناً عن إيمان مطلق بأن أسلوب التقدم الغربي هو الأسلوب الوحيد في الرقي والتطور، وأن تجربة الغرب يجب أن تحتذى باعتبارها تجربة كونية، ولم يلتفت للشروط التاريخية، وجرى تجاوزاً للأنساق الثقافية، واختزلت العلاقة بين «الشرق القريب» و«الغرب» إلى عملية تجريدية ذهنية، وبما أن الغرب، قد أفلح في تحقيق تقدم مشهود لا خلاف حوله من ناحية علمية وصناعية وكل مايتصل بهما، وذلك بعد أن تخلص من عبء التدخل الكنسي في مسار الحياة الاجتماعية، فالواجب يقضي محاكاته في تجربته،

دون الاهتمام بالشروط المباشرة التي احتضنت تلك التجربة. لقد تم تجريد الغرب من بعده التاريخي المباشر، وهو بالضبط ماحققته المركزية الغربية، وتبعاً للكيفيات التي أنتج بها الغرب بدفع من تلك المركزية فهمه الرواد العرب - الذين وجدوا أن «التجديد» و«التحديث» إنما هما ضرورة تفرضها أولاً علاقة الشرق القريب المخصوصة بالغرب، وتقتضيها ثانياً حالة التخلف التي يغطس فيها ذلك الشرق. كان هذا الشرق عالماً خاملاً، وهو بأمس الحاجة لأن تخترقه حيوية الغرب، لتوقظه من سباته، وتدرجه مرة أخرى في سياق الثقافة الغربية التي وجدت لها مكاناً «طبيعياً» منذ الإسكندر المقدوني. ودعماً لهذا التصور يحاول طه حسين في (مستقبل الثقافة في مصر) أن يبرهن على أن العلاقة الوثيقة بين «العقل المصري» و«العقل اليوناني» وعلى «شدة اتصال مصر باليونان في القديم» وعلى «تشابه الإسلام والمسيحية في علاقتهما بالفلسفة» وعلى أن «العقل الإسلامي كالعقل الأوروبي» وعلى التماثل في طرز الحياة المصرية والأوروبية، بحيث يكرس دعوته لقضية مهمة وأساسية، وهي «أن نمحو من قلوب المصريين أفراداً وجماعات هذا الوهم الآثم الشنيع الذي يصور لهم أنهم خلقوا من طينة غير طينة الأوروبي، وفطروا على أمزجة غير الأمزجة الأوروبية، ومنحوا عقولاً غير العقل الأوروبية» (٧). وعلى هذا، فإنه ينبغي أن «تعلم كما يتعلم الأوروبي، وتشعر كما يشعر الأوروبي، لنحكم كما يحكم الأوروبي ثم لنعمل كما يعمل الأوروبي، ونصرف الحياة كما يصرفها». وعلة ذلك أن مصر كانت «دائماً جزءاً من أوروبا في كل ما يتصل بالحياة العقلية والثقافية على اختلاف فروعها وألوانها»، وإيمانه، بأن ثقافة الشرق القريب جزء لا يتجزأ من حضارة الغرب، منذ أصولها الإغريقية إلى العصر الحديث، تجعله يبنى مبدأ «المقايسة» ليثبت أن الثقافة العربية الإسلامية استمدت مبادئها الفكرية والدينية والسياسية من تلك الحضارة، فاستناداً إلى الشاعر الفرنسي بول فاليري، فإن «العقل الأوروبي» يرد إلى عناصر ثلاثة: حضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وحضارة الرومان وما فيها من سياسة وفقه، والمسيحية وما فيها من دعوة إلى الخير وحث على الإحسان. وعلى هذا، فإن الحضارة الأوروبية الحديثة

إنى أعتقد أنه يكاد يكون مؤكداً أن الترك العثمانيين لو لم يوقفوا سير الحركة العقلية في مصر مدة طويلة لكان الذهن المصرى من تلقاء نفسه ملائماً للأذهان الأوروبية في العصر الحديث - ولاستطاع أن ينال - بل أن يقدم - قسطه من الرقى العام للحضارة. لكن سيادة الترك كانت عقبة كؤوداً في سبيل ذلك التقدم. فنامت مصر بينما خطت أوروبا خطوات كبيرة. ولم تستيقظ إلا بتأثير الحملة البونابارتية المباركة، فهضمت واحتكت بالأوروبيين الذين غدوا أساتذتها، وإنى أعتقد بمجتهى اليقين أن تأثير أوروبا، وفي مقدمتها فرنسا، سيعيد إلى الذهن المصرى كل قوته وخصبه الماضيين^(٩).

تقوم المماثلة في فكر طه حسين على نوع من «القراءة» لتاريخ الغرب الذى يراه خطأ متصلاً صاعداً يبدأ من اليونان فالرومان فالعصر الوسيط وصولاً إلى العصر الحديث. وبما أن مصر والشرق القريب متصلان بذلك التاريخ، فينبغى قراءتهما في ضوءه أولاً، ودمجهما فيه ثانياً. فالغرب والشرق القريب يتعميان إلى أصل خالد انبثق فجأة في الجزر اليونانية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وأمكن للإسكندر أن ينشر شذرات من ذلك الأصل في الشرق القريب. وبذلك فالأصل واحد، وإذا كانت «صروف الدهر» قد فرقت بين فروع ذلك الأصل، فقد آن الأوان لإعادة الوحدة بينهما. هذه القراءة ستعيد إنتاج وقائع التاريخ طبقاً لمقاصدها. فالفتح الرومانى للشرق، ليس غايته أبداً السيطرة على الشرق، إنما غايته «مزج الشعوب» وإزالة الفروق الجنسية بين الناس واستخلاص «شعب واحد». والإسكندر ليس فاتحاً للأرض، إنما هو «فاتح للعقل»، ولم يكن أبداً «صاحب حرب وقهر وغلب» إنما هو «صاحب مودة ومحبة، وإخاء وتسوية بين الناس» وبما أن أوروبا قد أدركت ماضيها، وفهمت أصولها الإغريقية - الرومانية - وتمثلت كل شئ في تاريخها القديم، فخطت في سلم التقدم، فإن مجاراتها، بالكشف عن الأصل ذاته في ثقافتنا هو الوسيلة لمجاراتها.

شديدة الصلة بمصادرها الإغريقية والرومانية والمسيحية. وهنا يتدخل طه حسين قائلاً: لو أردنا أن نحلل العقل الإسلامى في مصر والشرق القريب، أفتراه ينحل إلى شئ آخر غير هذه العناصر التى انتهت إليها تحليل بول، فاليرى؟

ويستطرد بعد ذلك ليبرهن على المماثلة بين الاثنين:

خذ نتائج العقل الإسلامى كلها، فستراها تنحل إلى هذه الآثار الأدبية والفلسفية والفنية، التى مهما تكن مشخصاتها فهى متصلة بحضارة اليونان وما فيها من أدب وفلسفة وفن، وإلى هذه السياسة والفقه اللذين مهما يكن أمرهما، فهما متصلان أشد الاتصال بما كان للرومان من سياسة وفقه، وإلى هذا الدين الإسلامى الكريم، وما يدعو إليه من خير، ويحث عليه من إحسان، ومهما يقل القائلون، فلن يستطيعوا أن ينكروا أن الإسلام قد جاء متحمماً ومصدقاً للتوراة والإنجيل.

وعلى هذا، تظهر النتيجة الآتية، وهى أنه «مهما نبحت» ومهما نستقص، فلن نجد ما يحملنا على أن نقبل أن بين العقل الأوروبي والعقل المصرى فرقاً جوهرياً. فإذا كانت هذه هى النتيجة، فليس أمامنا إلا أن نتصل بأوروبا «حتى نصبح جزءاً منها لفظاً ومعنى وحقيقة وشكلاً». وليس لنا أن نمتلك مقومات الحياة بدون ذلك الإندماج الكلى، بحيث «نشمع الأوروبي بأننا نرى الأشياء كما يراها، ونقوم الأشياء كما يقومونها، ونحكم على الأشياء كما يحكم عليها»^(٨).

إن المماثلة بين «أوروبا» و«مصر» متجذرة في وعى طه حسين، وما حصل أن مصر تخلقت عن نظيرتها، لأسباب خارجة عن إرادتها، ولأسباب خارجة عن إرادتها أيضاً أمكن إعادتها إلى الفضاء ذاته الذى يجمعها بأوروبا. فى المرة الأولى تدخل العامل «العثمانى» ليفصل بينهما، وفى الثانية تدخلت «الحملة الفرنسية المباركة» لتوصل ما انقطع. وهو يؤكد هذا فى خاتمة أطروحته عن «فلسفة ابن خلدون الاجتماعية» التى أنجزها فى فرنسا عام ١٩١٧ فيقول:

يوصفه «قائد فكر، قبل كل شيء، وبعد كل شيء وفوق كل شيء»، وإليك تفصيل هذا الحكم:

عد إلى الفلسفة اليونانية التي ازدهرت في القرنين الخامس والرابع قبل المسيح، التي انتهت بإفساد النظم السياسية اليونانية، ولم توفق لإيجاد نظم جديدة تخلفها، عد إلى هذه الفلسفة تجددها كانت تطمح، قبل كل شيء وبدون أن تشعر، إلى توحيد العقل الإنساني والأخذ بنظام واحد في التفكير والتفكير والحكم. ولم يكن بد إذا انتصرت هذه الفلسفة من أن تتقارب الشعوب وتتعاون على توحيد الحضارة وترقيتها. وعلى إيجاد نوع إنساني متحد الغاية متشابه الوسائل في مساعيه، ولكن ما السبيل إلى انتصار هذه الفلسفة؟ ما الوسيلة إلى تحقيق غايتها هذه؟ أما الدعوة والنشر فما كان من شأنهما أن يضمن هذا النصر، ولا أن يحققا هذه الغاية، فكيف تتصور انتشار فلاسفة اليونان في البلاد الشرقية، وإذاعة فلسفتهم في هذه البلاد، إذا لم يمهدهم لذلك بإزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية بين اليونان وغيرهم من الشعوب! فهم الإسكندر هذا وجد فيه، فوق له:

أخضع العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد، وأزال بين شعوبه الفروق... وأتاح للآداب اليونانية والفلسفة اليونانية أن تتغلغلا في أعماق الشرق، وتؤثرا في نفوس الشرقيين، وتصبغاها بالصبغة اليونانية التي كانت قد أعدت من قبل لتكون صبغة عامة خالدة للعقل الإنساني كله. بل لم يكتف الإسكندر بإزالة هذه الفروق السياسية وإخضاع العالم القديم كله لسلطان واحد، وإنما طمع في شيء آخر أبعد مدى وأعسر تناولا، طمع في إزالة الفروق الجنسية بين الناس، ولم يكتف بخلط الشعوب بعضها ببعض، بل أراد أن يمزجها ويستخلص منها شعبا واحدا، انظر إليه حين استقر بابل، وقد أخذ في هذا

في كتابه (قادة الفكر) يلج كثيرا على ضرورة الأخذ بالتصور القائل بالمماثلة بين الشرق القريب وأوروبا، منطلقا من قراءة امثالية لكل ما شاع في المناهج التاريخية التي تقدم على أساس أن تاريخ الغرب عبارة عن وحدة متماسكة ومطرودة من الأحداث، وبأنه - ومع التاريخ الإنساني - محكوم بغائية تقوده إلى نهاية محددة. والمطابقة بين الشرطين التاريخيين للغرب وللشرق القريب مهمة بالنسبة إلى طه حسين. وهو يعبر عن ذلك قائلا: إن الأوروبيين اتخذوا القاعدة الآتية في حياتهم:

وهي أن ليس إلى فهم الحياة الحديثة على اختلاف وجوهها من سبيل إلا إذا فهمت مصادرها الأولى، ومصادرها الأولى هي الحياة اليونانية من جهة والرومانية من جهة أخرى، أو فن هي الحياة اليونانية، لأن حياة الرومان كانت في أكثر وجوهها متأثرة بالحياة اليونانية.

وتقود هذه المقدمة إلى ما يلي. «إذا كنا قد أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك سبيل الأوروبيين، لا في حياتنا العقلية وحدها، بل في حياتنا العملية على اختلاف فروعها أيضا، فليس لنا بد من أن نسلك سبيل الأوروبيين في هذه الحياة التي استعمرناها. أقول: إننا أخذنا في هذا العصر الحديث نسلك السبيل الأوروبية في جميع فروع الحياة، ونعدل عن حياتنا القديمة عدولا يوشك أن يكون تاما...» ما أحسب أننا نكتفي من هذه الحياة بتقليد القرود، وإنما أعلم أننا نريد أن نتخذها حياة لنا عن فهم وبصيرة، وإذن فلنفهمها قبل كل شيء، ولنتبين إذا كان الأمر كذلك - كيف كانت حالة الفكر في تلك العصور اليونانية الخصبة^(١٠).

وينضح هنا، أنه يريد تقرير الأمر الآتي وهو: بما أن مصادرها الثقافية نحن والغرب واحدة، وهي «الحياة اليونانية»، فليس أمامنا نحن ألا تمثل تلك الحياة أيضا. وهذا الفهم الذي يختزل «الحياة اليونانية» إلى فعالية عقلية خالدة مجردة عن التاريخ، يجعله لا يرى في تلك الحياة إلا ما يرغب به هو، إلى درجة يصبح فيه أحد أكثر الأحداث خلافية، وهو فتح الإسكندر للشرق، ممارسة عقلية شفافا لا نظير لها. فالإسكندر، بطل الفتح الروماني يظهر في خطاب طه حسين

المزج بالفعل، فبدأ يزواج بين اليونانيين والمقدونيين من جهة والفرس من جهة أخرى، حتى لقد أحدث في يوم واحد عشرة آلاف من هذه المزاوجة، وأنفق في تشجيع هذه الحركة أموالاً ضخمة، وجعل نفسه وزعماء جيشة قدوة لعامة الجيش، بل لم يكتف بهذا، إنما أزمع إحداث حركة عامة، وأراد أن ينقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان، وطبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس، ولا يريد بذلك كله إلا مزج الشعوب، وإزالة ما بينها من الفروق الجنسية، ولكن الموت عاجله قبل أن يبدأ في هذه التجربة التي لو تمت لغيرت وجه الأرض، ولحولت سير التاريخ.

ويضيف طه حسين:

إن الإسكندر لم يكن يريد بالفتح أن يفتح الأرض وحدها، إنما كان يريد أن يفتح معها العقل، بل قل: إنه إنما كان يفتح الأرض تمهيداً لهذا الفتح العقلي، بل لا تستعمل كلمة الفتح. فلم يكن الإسكندر فاتحاً بالمعنى الذي فهمته الأجيال المختلفة، لم يكن صاحب حرب وقهر وغلب، وإنما كان صاحب مودة ومحبة وإخاء وتسوية بين الناس^(١١).

لقد حرصنا على تثبيت هذا النص بكامله هنا، لأنه يكشف عن طبيعة قراءة طه حسين للماضى الذي اعتبره الغرب أصلاً من أصوله. فهو يقضى أحداثاً جوهرية، ويستمد نتائج محققة، ويستبدلها باصطناع تاريخ شفاف، كأن وقائعهم تمت في الأثير. وهو في الوقت نفسه يسكت عما هو أساسى، ويتحدث عما هو هامشى، ويخلق على مسار التاريخ بعداً لا يأخذ في الاعتبار محركاته ومحدداته وموجهاته، وكل ذلك ليصوغ رسالة أخلاقية خالدة كان الغرب ومازال ينهض بها، حسب تصور طه حسين، وبني وحدة العالم في فضاء عقلاى يقود إلى تقدم وتطور دائمين، إن الغرب ذو طابع كونى برسائله الأخلاقية منذ الإسكندر فلم لا يكون الآن كذلك! إنه بحسب هذا التصور يمضى بمشروع الإسكندر،

ليس هذه المرة فى الشرق، إنما فى العالم بأجمعه، يحطم الكيانات السياسية، ويهدم التشكيلات الاجتماعية، ويقرّض الأنساق الثقافية، لأن وجود تلك الكيانات والتشكيلات والأنساق يحول دون حضور الفكر الغربى الخالد الذى يستمد شرعيته من اليونان. فالغرب ذو مشروع إنسانى شامل منذ البداية. هذه باختصار، شديد هى رسالة «الرجل الأبيض». إنه، رافعاً شعار الكونية، يستأثر بكل شئ، إن طه حسين، لم يقل أبداً إن تلك الفلسفة اليونانية الساعية إلى «توحيد العقل الإنسانى» إنما استقرت على هيئة مفاهيم مجردة يتداولها صفوة من اليونانيين أنفسهم، بمعزل عن الحركة الشاملة للحياة، وهى فى نهاية المطاف لم تعالج إلا هموماً ذهنية غاية فى التجريد، ولم يقل إن عملية المزج بين الشعوب التى أشار إليها، إنما هى اغتصاب شامل لعشرة آلاف سبية مشرقية من قبل عشرة آلاف جندي روماني، وإذا كان الإسكندر، حسب طه حسين، قد جعل «نفسه وزعماء جيشه قدوة» فإنما لأنه استأثر لنفسه ولقواد جيشه بالأميرات، ولم يكن يريد بنيتة فى «نقل طبقات ضخمة من الفرس إلى البلقان»، إلا قلع بؤر التمركز القوية فى فارس وإعادة توطينها فى أماكن نائية للسيطرة عليها، وهى ممارسة شاعت بعد الإسكندر، فاقتلعت مجموعات عرقية كثيرة من أوطانها واستبعدت إلى مناطق بعيدة، أما ما عرّ عنه بأنه نقل «طبقات ضخمة من البلقان إلى الفرس» فهو لا يعدو أحد احتماليين؛ نفى من يعارضه، أو منح الرومانيين امتياز السيطرة على المشرق واستيطانه. وما حصل بعد ذلك يبرهن على خطأ تفسير طه حسين، فقد تقاسم قواد الإسكندر تلك البلاد المفتوحة، وعدت إلى قرون طويلة ممتلكات رومانية. إلى ذلك، فإن قراءة طه حسين المشبعة بالموجه الغربى المتمركز حول ذاته، تسوغ نشر الفكر بقوة السلاح، فتجعل منه «إيديولوجيا» مرتبطة بغايات وأهداف معينة، فحسب هذا المنظور، لا يمكن لفلسفة هادفة إلى «توحيد العقل الإنسانى» وساعية إلى إيجاد «نوع» إنسانى متحد الغاية، متشابه الوسائل «أن تنتشر به» الدعوة» فى ذلك المشرق الغارق فى خموله وسكونه، فلا بد والحال هذه من «إزالة الفروق السياسية والاجتماعية والاقتصادية» أى القضاء على

الكيانات والتشكيلات القائمة. هنا، يظهر الإسكندر بوصفه بطلاً أدرك معنى الرسالة التي ينبغي عليه القيام بها، لقد «أخضع العالم القديم المتحضر كله لسلطان واحد» فتأاح بذلك للثقافة اليونانية أن تتغلغل في المشرق، وتوقظ المشرقيين من سباتهم، فاصطبغوا بالصبغة اليونانية. فإذا كان الأمر كذلك، فلا يعد فاتحاً، بل ينبغي استبعاد هذه الكلمة، فقد كان قائداً فكرياً غايتة دمج الأجناس في ظل ثقافة خالدة.

لقد انتزع طه حسين وقائع هامشية جداً، واصطنع سياقاً ثقافياً أدرج فيه الإسكندر، فظهر حاملاً رسالة أخلاقية فريدة، لا مثيل لها، إلا رسالة الرجل الأبيض في العصر الحديث، أقصى تماماً الحروب الدموية القاسية بين اليونان وفارس وبين الرومان وفارس، وتناسى آثار تلك الحروب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، واختزل الصراع بأجمعه إلى رغبة الإسكندر في فتح جسر يبدش من خلاله ممراً للشفافة الإغريقية إلى الشرق. ومن الواضح أن هذه القراءة تنهض على مسلمة نقضت في الغرب نفسه في كثير من الأوساط الفكرية والتاريخية، لأن آلياتها تفتقر لقوة التبصر بأسباب الوقائع ودوافع الأحداث، وهي آليات مرتبطة بنوع من التفكير الرغبوي الاختزالي الذي يندفع في إضفاء مسوغات بسبب من قصور واضح في الحفر النقدي الدائم المسكون بالسؤال، وجمع الأسباب وعرضها، دون التورط بأحكام ذاتية تجزئية لأن هذه الأحكام سرعان ما تنقض نفسها بنفسها، فطه حسين نفسه، فيما يخص موضوع الإسكندر كان قد ركب للإسكندر صورة مناقضة في مقدمته لكتاب أرسطو (نظام الأثينيين) الذي أصدره مترجماً عام ١٩٢١، وذلك قبل سنوات قليلة من الصورة الأخاذة التي ركبها له في كتاب (قادة الفكر) الصادر في عام ١٩٢٥. فقد قال بأنه:

لم يكده يقهر الفرس، ويملك بابل وغيرها من المدن الشرقية المقدسة حتى طفى وتجبر وراودته أحلام لأن «يكون ملكاً شرقياً، وسلوك في ذلك سبل ملوك الشرق من المصريين والفرس، فأراد أن يعبد وأن يتخذ إلهاً»^(١٢).

ومع أن طه حسين يمر بسرعة على موضوع «الدمج العرقي»، إلا أنه يتجاوز به سرعة إلى قضية الغرور والطفيان عند

الإسكندر، وينبغي علينا أن ننزل دلالة «يقهر فارس» و«يملك بابل» و«طفى» و«تجبر»، ورغبته بأن يؤله ويعبد في سياق الحكم الذي يصدره طه حسين، لتتكشف لنا الصورة المناقضة لما ظهر عليه في قادة الفكر.

ومادنا معنيين هنا بقراءة طه حسين، وآلياتها، وتناقضاتها فمن المفيد القول إن ذلك التناقض لم يقتصر على حالة الإسكندر، فكل قراءة لا تتوفر على شروط موضوعية تصل إليها بواسطة التصنيف والتحليل والاستنتاج، تجد نفسها في خضم تناقضات مستمرة. لأنها في كل مرة تريد أن تصل إلى «الحقيقة» بطريقة غير مؤهلة لتثبيت تصور متجانس للمقروء، ولهذا تتدافع فروضها ونتائجها، وتتقاطع بحيث تنفي ما تثبته وتثبت ما تنفيه، فلأن قراءة طه حسين للمحور الإغريقي تمت في ضوء موجهات إيديولوجية اشاعتها أساساً فلسفة القرن الثامن عشر والتاسع عشر، فإن تلك القراءة تندرج في ولاء للمناخ الذي أشاعته تلك الفلسفة، فمعروف أن تاريخ الفلسفة الغربية الحديث ينفي - في معظمه - الأصول المشرقية للفكر الإغريقي، ويقصر ذلك على ممارسات عملية تفتقر إلى البعد النظري، وعليه فالفلسفة الإغريقية ظهرت على غير منوال، دفعت بها إلى الوجود القدرة التأملية الخاصة عند الشعب اليوناني، وعلى هذا فهي ليست مدينة لغيرها، إنما هي خلق وإبداع خاص. وما إن يصار إلى تقييد الفلسفة الإغريقية إلا ويصار بالمقابل إلى دمج «الفلسفة المشرقية» بشتى الصفات الدونية، منها عدم الاصطلاح عليها بـ «فلسفة» إنما «فكر شرقي» ملتبس بالتأملات الدينية المندهشة التي لا ينتظمها إطار نظري تجريدي. ويلاحظ أن طه حسين يمثل تماماً لهذه القراءة، وسرعان ما يفضي به ذلك إلى التناقض، والنتائج المتعارضة، ففي كتاب (قادة الفكر) الذي أشرنا إليه من قبل، يقلل من أهمية الأثر المشرقي في الفلسفة اليونانية، محتذياً حذو تاريخ الفلسفة الغربية، فالبيونانيون (لم يأخذوا عن الشرقيين) شيئاً يذكره - ف«لكن كان البابليون قد رصدوا النجوم ووصلوا من ذلك إلى نتائج قيمة، فهم لم يضعوا علم الفلك، وإنما هذا العلم اليوناني لم ينشأ عن النتائج البابلية، وإنما نشأ عن البحث اليوناني والفلسفة اليونانية، ولكن كان المصريون هم

الذين وضعوا علم الهندسة، وإنما اليونان هم الذين ابتكروه ابتكاراً، وهذا يقود إلى أن اليونانيين يختلفون عن الشرقيين تماماً، في أنهم:

أوجدوا المذاهب الفلسفية المختلفة التي حاولت منذ القرن السادس قبل المسيح فهم الكون وتفسيره وتعليله، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة، فلسفة ما بعد الطبيعة، وما نشأ عنها من أنواع البحث التي نظمت العقل الإنساني، ولاتزال تنظمه إلى الآن، ثم نجد عندهم هذه الفلسفة الخلقية التي أنشأت علم الأخلاق والتي لم يعرفها العالم القديم من قبل.

وهذا التفريق المبدأى سيكون مقدمة تقود طه حسين إلى الامتثال للفكرة القائلة باختلاف طبائع الشعوب، وتمايزاتها العقلية والإدراكية والعرقية، فيقول:

يجب أن نلاحظ أن العقل الإنساني ظهر في العصر القديم بـ مظهرين مختلفين: أحدهما يوناني خالص، وهو الذى انتصر، وهو الذى سيطر على الحياة الإنسانية إلى اليوم، والآخر شرقى انهزم مرات أمام المظهر اليونانى، وهو الآن يلقي السلاح ويسلم للمظهر اليونانى تسليماً.

ثم يصل إلى تثبيت الفوارق الأساسية بينهما:

بينما نجد العقل اليونانى يسلك فى فهم الطبيعة وتفسيرها هذا المسلك الفلسفى الذى نشأت عنه فلسفة سقراط وأفلاطون وأرسطاطاليس، ثم فلسفة ديكارت وكنت وكمت وهيجل وسنسر، نجد العقل الشرقى يذهب مذهباً دينياً قائماً فى فهم الطبيعة وتفسيرها: خضع للكهان فى عصوره الأولى، وللدنابات السماوية فى عصوره الراقية، وامتاز بالأنبياء كما امتاز العالم اليونانى الغربى بالفلاسفة^(١٣).

ينتهى طه حسين، إذن، إلى تثبيت التمايز القائم على التفاضل، فالعقل اليونانى كونه إنسانياً يسلك فى فهم الطبيعة سلوكاً عقلياً، فقد ظفر بالنصر، وسيطر على العالم،

أما العقل الشرقى فهو عقل دينى، تأملى، اعتبارى، يقنع بالظواهر، ولا يبحث فى عللها وأسبابها، ومن ثم فقد انهزم. ومن بين أطراف هذه الموازنة، تنبثق شروط المقاضلة التى ترتب شأنها فى سياق ثقافى يجعل العقل هو الحكم النهائى: العقل الشرقى تتكون ماهيته من المادة الدينية، فيما تكون المادة الفلسفية هى ماهية العقل اليونانى. وعلى هذا، فالشرق مصدر الإلهامات والنبوءات، فيما الغرب منبع الفلسفة والعلم. الشرق مهد الأنبياء والرسل والكهان، أما الغرب فوطن الفلاسفة والعلماء والباحثين. وفى كل هذا، فإن طه حسين يمثل تماماً لشروط القراءة المتمركزة على ذاتها، التى أنتجها فكر حديث فى الغرب، خلغ على الثقافات سمات نهائية، وصفات ثابتة، وركب للشرق صورة متخيلة مشبعة بالسكون والخمول والتأمل والاعتبار، وللغرب صورة متخيلة تمور بالحركة والحيوية والبحث والاستنتاج، واستبعد الشروط التاريخية للتجارب الثقافية، وتعامل مع غرب مطلق وشرق مطلق، جاعلاً التعارض سداً منيعاً بين الاثنين، استناداً إلى القول بالتضاد فى الطبع والفكر والعرق. وضمن هذا الأفق العام للتصور تندرج قراءة طه حسين. ولكن سرعان ما تتناقض النتيجة التى يصل إليها مع نتيجة مختلفة تماماً، بل ومضادة، وذلك حول الموضوع نفسه، وفى المصدر نفسه. ففىما يقرر فى الصفحات الأولى من كتاب (قادة الفكر) ذلك التمايز بين العقلين اليونانى والشرقى، معطياً أفضلية للأول الذى انتصر وسيطر، فإنه فى الصفحات الأخيرة من الكتاب ينتهى إلى نتيجة معاكسة، ويقرر أنه:

ليس هناك علم شرقى وعلم غربى، وليست هناك فلسفة شرقية يعجز الغربى عن فهمها، ولا فلسفة غربية يقصر الشرقى عن إساغتها، كل ذلك أثر من آثار الإسكندر، فهو الذى قارب بين الشرق والغرب، ومزج العقل الشرقى بالعقل الغربى^(١٤).

تقود هذه القراءة إلى سلسلة مطردة من التناقضات فى الأحكام، نجدها كثيراً عند طه حسين، لأن جانباً من بحته الفكرى والنقدى يقوم على مبدأ «المقايسة». ففى قضية الشك فى الشعر الجاهلى، وهى واحدة من أشهر القضايا التى أثارها فى تاريخ الأدب العربى، نجد أنه «يقايس» بين مرحلة

وينتهي إلى القول بيقين أن البحث الفنى واللغوى يفضى بنا:

إلى أن الشعر الذى ينسب إلى امرئ القيس أو الأعشى أو إلى غيرهما من الشعراء الجاهليين، لا يمكن من الوجهة اللغوية والفنية أن يكون لهؤلاء الشعراء، ولا أن يكون قد قيل وأذيع قبل أن يظهر القرآن^(١٦).

من الواضح أن سياقات القراءة تتضارب عند طه حسين فتؤدى إلى تعارض فى النتائج، فافتراض التناظر بين المرحلتين البدويتين عند اليونان والعرب، قاده إلى سلسلة من النتائج وهى: وجود شعراء يونان وعرب يمثلون هاتين المرحلتين، وشعرهم هو بذور التطورات الأدبية والفكرية اللاحقة عند كل من الأمتين، وبما أن تاريخ الفلسفة الغربية استدرج أن بعض التأملات الفلسفية اليونانية وجدت فى ملاحم هوميروس - وفيما بعد فى أشعار هزيبود - فإن مقياس التناظر لابد أن يطرد، فيكون شعر امرئ القيس والناطقة والأعشى وزهير مثلاً لروح المرحلة البدوية فى العصر الجاهلى عند العرب، وعليه انبنى الأدب والفكر فيما بعد فى القرون اللاحقة. وهذا يبرهن على وجود ذلك الشعر القديم. ولكن هذه التوصلات تصطدم بسياق قراءة ثانية، تنطلق هذه المرة من منظور الشك.

فبما أن الأدب مرآة لعصره، حسب المناهج التاريخية والاجتماعية التى أخذ بها طه حسين فى بحثه - وهو موضوع سنعود إليه فيما بعد - وأن قراءته الشعر الجاهلى لم تثبت حضوراً لروح العصر فى ذلك الشعر، فإنه بدل التشكيك بالقراءة ذاتها وإمكاناتها ووسائلها ومنطقاتها وموجهاتها، ذهب إلى الشك فى الشعر نفسه، وبعض الشعراء أيضاً. وهنا، يعود إلى «المقايسة» لدعم حجته، فالشك فى الشعر الجاهلى مشروع لأن الشك طال من قبل أدب اليونان والرومان، فليست:

الأمة العربية أول أمة انتحل فيها الشعر انتحالاً وحمل على قدمائهم كذباً وزوراً، وإنما انتحل الشعر فى الأمة اليونانية والرومانية من قبل، وحمل على القدماء من شعرائها، وانخدع به الناس وآمنوا له، ونشأت عن هذا الانخداع والإيمان سنة أدبية

البداءة اليونانية ومرحلة البداءة العربية، وذلك فى كتاب (قادة الفكر)، فبما أن بداءة اليونان الشعرية تجلّت فى شعر «هوميروس» وخلفائه، وعليها قامت فلسفة «سقراط» و«أرسطاطاليس» وأدب «إسكولوس» و«سوفوكليس»، فإن البداءة العربية تجلّت فى الشعر الذى سيطر عليه «امرؤ القيس» والناطقة والأعشى وزهير وغيرهم من هؤلاء الذين نبخسهم أقدارهم، ولا نعرف لهم حقهم^(١٧) وهم الذين كانوا بشعرهم وراء ما ظهر لاحقاً فى الحضارة العربية «من الخلفاء والعلماء وأفذاذ الرجال». فالشعراء الأوائل عند اليونان والعرب هم الذين وضعوا أولى إمكانات الفكر، وعلى جهودهم قامت فيما بعد إنجازات الأدياء والفلاسفة والمفكرين. ولكن طه حسين، فى كتاب (فى الشعر الجاهلى) الذى صدر بعد سنة واحدة من كتاب (قادة الفكر) والذى تضمن حكم ماثلة بين شعراء الجاهلية وشعراء الإغريق، باعتبارهم ممثلين لحقبة البداءة عند الأمتين العربية والإغريقية، يقوم ليس بإنكار قصور شعرهم عن تمثيل المرحلة الجاهلية، إنما ينكر ذلك الشعر، وينكر وجود بعض الشعراء وعلى رأسهم امرؤ القيس الذى وضعه فى (قادة الفكر) على رأس قائمة الشعراء: الذين نبخسهم أقدارهم ولا نعرف لهم حقهم. يقول طه حسين:

إن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليس من الجاهلية فى شيء، وإنما هى متحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين ولا أكاد أشك فى أن ما بقى من الشعر الجاهلى الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً ولا يدل على شيء، ولا ينبغي الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى.

ويضيف مقررّاً النتيجة الآتية التى تعارض ما سبق أن أكده:

إن ما تقرؤه على أنه شعر امرئ القيس أو طرفه أو ابن كلثوم أو عنترة ليس من هؤلاء فى شيء، وإنما هو انتحال الرواة أو اختلاق الأعراب أو صنعة النحاة أو تكلف القصاص أو اختراع المفسرين والمحدثين والمتكلمين.

ويضيف:

نحن مضطرون إلى أن نرى في هذه القصة نوعاً من الحيلة في إثبات الصلة بين اليهود والعرب من جهة، وبين الإسلام واليهودية والقرآن والتوراة من جهة أخرى^(٢٠).

وبغض النظر عن مضمون هذا القول الذي ليس من شأننا مناقشته هنا، فإن الإقرار والتأكيد على تاريخية القرآن، والتشكيك في صحة أحد أخباره الأساسية، يظهر التناقض في المنهجية التي تريد إثبات شيء ما، لكنها تتورط في سلسلة من التناقضات، ويبدو لنا أن أمر الشك في إبراهيم وإسماعيل وتأسيس الكعبة، كما ورد عند طه حسين مرجعه إلى فاعلية مبدأ «المقايسة» في فكره الذي أوردنا تجليات متعددة له. فما أن ينتهي من تثبيت ذلك الحكم، إلا وتظهر المقايسة بين القرشيين والرومانيين، فإذا كان الرومان قد اصطنعوا أسطورة مؤداها أن «باينياس بن بريام» صاحب طروادة، هو الذي بنى «روما» فما المانع من أن يصطنع القرشيون أسطورة مماثلة، تقول بهجرة إبراهيم، وقيام ابنه إسماعيل ببناء «الكعبة» في قلب مكة. ولنورد نص ما يقول:

ليس ما يمنع قريشاً من أن تقبل هذه الأسطورة التي تفيد أن الكعبة من تأسيس إسماعيل وإبراهيم، كما قبلت روما من قبل ذلك ولأسباب مشابهة أسطورة أخرى صنعها لها اليونان تثبت أن روما متصلة بابينياس بن بريام صاحب طروادة.

ويخلص إلى أن «أمر هذه القصة إذن واضح، فهي حديثة العهد ظهرت قبيل الإسلام، واستغلها الإسلام لسبب ديني، وقبلتها مكة لسبب ديني وسياسي»^(٢١).

يكشف مبدأ «المقايسة» في خطاب طه حسين عن آلية تشتغل ضمن نظام شبه ثابت. فما إن تطرح قضية ما في الأدب والفكر، إلا ويصار البحث عن نظير لها في الفكر الغربي، سواء كان حديثاً أو قديماً. وتجري مضاهاة ومقارنة بين الموضوعين، ويصار إلى تثبيت القضية أو نفيها في ضوء ثبات أو نفي القضية الأخرى. فكل شيء يقرر صوابه بمقدار

توارثها الناس مطمئنين إليها، حتى كان العصر الحديث، وحتى استطاع النقاد من أصحاب التاريخ والأدب والفلسفة أن يردوا الأشياء إلى أصولها ما استطاعوا إلى ذلك سبيلاً^(١٧).

قضية الشك في الشعر الجاهلي التي وقفنا على جانب من الأسباب التي دفعت بها، متصلة أشد الاتصال بمبدأ «المقايسة». ومع أن هذا المبدأ يظهر في خلفية القضية، إلا أنه يمارس فاعلية في ترتيبها. وهنا مرة أخرى، نجد أنفسنا أمام شبكة متداخلة من التعارضات. فمن المعلوم أن طه حسين نقض صحة الشعر الجاهلي استناداً إلى تبنيه رؤية منهجية تقول بأن روح العصر وطبيعته تنعكس في الأدب الذي يظهر فيه، ولما وجد غياباً لروح العصر الجاهلي في الشعر المنسوب إليه، حكم بأنه موضوع ومنحول. ولكن الأمر، لم يقف عند هذا الحد، وهنا تبدأ القضية المتصلة بموضوعنا، فبما أن الشعر الجاهلي موضوع لا يعتد به بوصفه وثيقة معبرة عن جملة الأنساق الثقافية والاجتماعية والدينية لذلك العصر، فلا بد من البحث عن تلك الأنساق في نص آخر، وهو القرآن الذي هو «أصدق مرآة للعصر الجاهلي»، ونص القرآن ثابت لا سبيل إلى الشك فيه^(١٨). وهو عند طه حسين نص تاريخي «فالنصوص التاريخية الصحيحة تبدئ بالقرآن»، وهو وحده النص العربي القديم الذي يستطيع المؤرخ أن يطمئن إلى صحته ويعتبره مشخصاً للعصر الذي تلى فيه^(١٩)، ويعرض أمثلة على أمانة القرآن في التعبير عن حياة العرب، وتوثيق الجوانب الدينية والعقلية والسياسية والاقتصادية، وبعد أن ينتهي من إثبات الموثوقية التاريخية للقرآن بوصفه مرجعية شاملة للعصر الجاهلي، يهدم هذا الحكم فجأة في قضية شهيرة وجدت في القرآن مكانة مهمة، وهي قضية الوجود التاريخي لإبراهيم وإسماعيل، يقول:

للتوراة أن تحدثنا عن إبراهيم وإسماعيل وللقرآن أن يحدثنا عنهما، ولكن ورود هذين الاسمين في التوراة والقرآن لا يكفي لإثباتهما التاريخي، فضلاً عن إثبات هذه القصة التي تحدثنا بهجرة إسماعيل بن إبراهيم إلى مكة، ونشأة العرب المستعربة.

مناظرته لما هو يوناني أو روماني أو أوروبي سواء كان ذلك في قضية البحث الأدبي والفكري والتاريخي أو في قضية التعليم والتربية - (ومستقبل الثقافة في مصر) يحتشد بأدلة حول هذا الموضوع - أو في القضايا الاجتماعية والسياسية. ولا تقف قراءة طه حسين لموضوعاته عند حدود البحث عن المماثلة بين الموضوعات الشرقية والغربية - وهو أمر ألهنا إليه من قبل - إنما تتجاوز ذلك إلى «الامتثالية». ونمة فرق لا يخفى بين «المماثلة» و«الامتثال». في الحالة الأولى يمكن أن يعنى البحث في أمر المقارنة بين الظواهر الفكرية والتاريخية، ويدرسها ويحللها، ويقدم تفسيراته بشأنها، وهو أمر شائع يندرج في حقل الدراسات المقارنة بشتى أنواعها، أما الحالة الثانية فتتطلب من مبدأ «المقايضة» الذى تجعل فيه ظاهرة ما لها شرطها وخصوصيتها، تمثل لأخرى مختلفة من ناحية الخصوصية والشرط. ليس هذا فحسب، إنما إسقاط تفسير وتعليل يتصلان بتلك الظاهرة على الظاهرة المدروسة، الأمر الذى يفرض نوعاً من امتثال الظواهر وأسبابها لظواهر أخرى لها أسبابها المختلفة. ومن الواضح أن طه حسين يقدم أكثر من برهان على هذه القضية، جاعلاً «النموذج الغربى» هو المعيار الثابت فى القياس. وينبغى، تبعاً لذلك «للمنموذج الشرقى» أن يمثل له، لكى تثبت شرعيته، وتقر نتائجه.

نعزىفاعلية مبدأ «المقايضة» فى فكر طه حسين إلى حضور الموجه الغربى فى ثقافته، وربما يصح القول استبداد ذلك الموجه، ولم يخف طه حسين ذلك الموجه، إنما كان يعتقد به، ويكبره، ويتباه، ويدعو إليه، ولا ضير فى كل ذلك من ناحية المبدأ العام، فتداخل الثقافات وحواراتها وتفاعلاتها أمر مهم وأساسى فى تشكيل الوعي النقدى، لكن الأمر الذى يختلف حوله الكثيرون، هو تحويل ذلك الموجه إلى «إيديولوجيا» تمارس دورها فى ترتيب شؤون الفكر وتوصلاته من جهة، والدعوة إليه على أنه يمثل الحقيقة المطلقة والنهائية من جهة أخرى. وغالباً ما يحصل كل ذلك حينما يتم تجريد ذلك الموجه من أبعاده التاريخية، والإعلاء منه بوصفه نموذجاً صافياً وصحيحاً يمكن الإفادة منه فى كل زمان ومكان. وواقع الحال، فإن طه حسين قد نظر إلى الغرب نظرة تجريدية، باعتباره مكوناً ثقافياً متجانساً ومتسقاً ومطرداً

منذ طاليس فى القرن السادس قبل الميلاد إلى القرن العشرين، ولم يتمكن من إدراك تناقضاته وإكراهاته، وبخاصة الغرب الحديث الذى اشتبك اشتباكاً مزدوجاً: مرة مع نفسه، فظهر النزعات النقدية التى تعارض القول بوجود غرب صاف متعال على الشرط التاريخى له، ومرة مع غيره، وذلك حينما تورط لأسباب ثقافية واقتصادية ودينية إلى السيطرة على العالم، وتهديم البنى الاجتماعية والثقافية فى أكثر من مكان. إن كل هذا لم يلحظه طه حسين، فقدّم بذلك قراءة اختزالية للغرب على أنه حامل مشعل التحديث والتجديد والعقلانية والتنوير، وفى هذا تتدخل ثنائية الإقصاء والاستبعاد من جانب، والاستحواذ من جانب آخر، فيصير إلى طمس كل الملامسات والإكراهات واستبعادها وإحضار الجوانب المضيفة. وكل ذلك يحصل حينما يغيب المنظور النقدى ويمثل القارئ للمضمون الإيديولوجى للمقروء. وفى حالة طه حسين، فإنه، كما يتوصل إلى ذلك عزيز العظمة، لم يأخذ فى الاعتبار الفوارق الفعلية فى التاريخ بين الغرب والشرق - وبخاصة مصر التى ربطها بنسب ثقافى يعود إلى اليونان - فقد جعل الترقى استواء الشرق غرباً، واعتبر الشرق فواتاً خالصاً، والغرب مستقبلاً خالصاً، وذلك لأنه أقام رؤيته على أساس تجاوز تاريخ الغرب وتاريخيته، دون النظر إلى تمايزاته الفعلية، فنظر إلى الغرب على أنه حقيقة كونية (٢٢).

يحتفى طه حسين بالموجه الغربى، وفى مقدمته لكتاب «ناليون» عن (تاريخ الآداب العربية) الذى نشر فى عام ١٩٥٤، يحرص أن يقدم نوعاً من التاريخ لمرحلة تكونه الفكرى المبكر فى نهاية العقد الأول من القرن العشرين. وبذلك يسترجع أحداثاً مضى عليها قرابة نصف قرن. وفى هذه المقدمة الاحتفائية تظهر الملامسات الأولى مع الفكر الغربى، وهى ملامسات يمكن وصفها بـ «الصدمة الأولى» التى أحدثتها دروس «ناليون» فى نفسه. ومن الغريب أن فكرة المقارنة القائمة على التفاضل تظهر باعتبارها المعيار الفاعل هنا بين ضربين من الممارسة الفكرية: الثقافة الغربية والثقافة الشرقية.

يقارن طه حسين بين دروس المستشرق «ناليون» ودروس «المرصفى»، فدروس المرصفى كانت تردده إلى «حياة الطلاب

النص، وهو بحث سيؤدي إلى نتائج غاية في الالتباس. هذا التصور كان قد أخذه عن نالينو، وتشبع به فيما بعد.

تبدو المقارنة بين المرصفي ونالينو غير منصفة، لأنها تصادر على المطلوب، فبدل أن يصف طه حسين تأثير هذا، وتأثير ذاك، فإنه يدخلهما في سياق مفاضلة تحمل أحكاماً مسبقة. فالمرصفي في سياق المقارنة يقتصر دوره على تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى المباشر للقراءة، أي إجادة القراءة وتمثل الخصائص الأسلوبية والدلالية للنص الأدبي، أما نالينو فإن دوره يشمل تعليم طه حسين قراءة النص بالمعنى العميق، أي القراءة بوصفها استكشافاً واستنباطاً وحضراً غايته فك عناصر المقروء، واستخلاص النظم الفكرية فيه بهدف تحويلها إلى علم ينتفع به الآخرون. وهو أمر يتصل بما كنا قد أشرنا إليه من أن الأول «يرده إلى الماضي» والثاني «يدفع به إلى المستقبل». وهذا التصور المبكر سيجعله يحسم الأمر، فمن نهاية العقد الأول من القرن العشرين سيصبح المستشرقون بالنسبة إليه «الحجة القاطعة، ومثله الأعلى» (٢٥). وهو يصف ذلك المؤثر الاستشراقي في (الأيام) بقوله: إن المستشرقين «ملكوا عليه أمره، واستأثروا بهواه» وبذا فقد :

خرج من حياته الأولى خروجاً يوشك أن يكون تاماً لولا أنه يعيش بين زملائه من الأزهريين والدرعيين وطلاب مدرسة القضاء وجه النهار وشرطراً من الليل، لكن عقله قد نأى عن بيئته هذه نأياً تاماً، واتصل بأساتذته أولئك اتصالاً متيناً (٢٦).

ولا يمكن فهم هذه التأكيدات إلا على أنها نوع من الدهشة والانبهار بما كان يقوله المستشرقون ويقرروه، وهنا تقود الأسباب إلى نتائج محددة، فهم، بوصفهم طرفاً فاعلاً «ملكوا عليه أمره» واستأثروا بهواه، وهو، بوصفه طرفاً منفعلاً «خرج من حياته الأولى» ونأى عن بيئته، واتصل بالمؤثر «اتصالاً تاماً». إن الذي انقطع من مؤثرهما، واتصل بمؤثر آخر هو «عقل» طه حسين. ويمكن اعتبار هذه اللحظة بمثابة الفاصلة الرمزية بين طريقتين من التفكير، وبها قطع طه حسين مرحلة التفكير في الثقافة العربية ليفكر هذه المرة بالثقافة الغربية، أي إنه جعل الثقافة موجهاً له في بحثه وتفكيره.

القدماء الذين كانوا يختلفون إلى العلماء في مساجد البصرة والكوفة وبغداد، أما دروس «نالينو» فكانت تدفع به إلى «حياة الطلاب الذين يختلفون إلى الجامعات في روما وباريس وغيرهما من المدن الجامعية الكبرى» (٢٣). وبذلك كان محكوماً بشائية الارتداد إلى الماضي مع المرصفي، والاندفاع إلى المستقبل مع نالينو، ويعمق هذه الفكرة بقوله: «كنت أعيش مع الماضي البعيد وجه النهار، وأعيش مع الحاضر الأوروبي الحديث آخر النهار». ولا ندرى الآن على وجه الدقة، إن كانت الصدفة هي التي جعلت دروس المرصفي في وجه النهار، ودروس نالينو في آخره، لكن من الواضح أن طه حسين رتب على ذلك معنى ثقافياً، فدروس آخر النهار هي الحاضر والخلاصة لكل شيء، إذ فيها تتمثل كل كشوفات الفكر والمعرفة، ومهما يكن من أمر، فإن الالتباس يقع في تصوره للممارسة المنهجية. فمن المعلوم أنه سواء تلقى دروسه على يد المرصفي أو نالينو، فإنه إنما يذهب إلى «الماضي» بـ «طريقتين» مختلفتين، فهل ثمة منهج يجرّ إلى الماضي، وآخر يدفع إلى المستقبل؟ أم أن صلاحية المناهج تتقرر في ضوء إجراءاتها وآلياتها في الاقتراب الصحيح والمناسب والفعال إلى موضوعاتها وصفاً وبحثاً وتحليلاً؟ إن هذا الوعي الأولي بأمر «المنهج» سيظل لصيقاً بفكر طه حسين، إنه لا يرى في المناهج الغربية إلا حاضراً، وبذا فهو يدمج بينها وحاضر الغرب، وهو أمر يفرغ المنهج من محتواه المعرفي، ويشحنه بـ «الإيديولوجيا».

إذا كان المرصفي، كما يقول طه حسين، «علمني كيف أقرأ النص العربي القديم، وكيف أتمثله في نفسي، وكيف أحاول محاكاته»، فإن نالينو «علمني كيف أستنبط الحقائق من ذلك النص، وكيف أأتم بينها، وكيف أصوغها آخر الأمر علماً يقرؤه الناس، فيفهمونه ويجدون فيه شيئاً ذا بال» (٢٤). وأخيراً ترد أول إشارة إلى أنه على يد نالينو، قد تعلم «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذي ينتج فيه»، وفي ضوء تصوره بأن الأدب مرآة للواقع الذي ينتج فيه، سيقوم بإحجاز كل دراساته اللاحقة، وكثير من أحكامه سيكون سببها البحث عن «المطابقة» بين «الواقع التاريخي» و«الواقع

وجدير بالذكر أنه أحيط منذ عام ١٩٥٨ بمناخ استشرافي شبه مغلق، فكثير من المعارف كانت تقدم إليه عبر منظور استشرافي، فعلى «جويدى» درس الأدب الجغرافى والتاريخى، وعلى «ناليانو» درس الأدب العربى، وعلى «ستيلانا» درس تاريخ الفلسفة الإسلامية، وعلى «ماسينون» درس تاريخ الشرق القديم، وعلى «ليتمان» درس اللغات السامية، وكل هذه المؤثرات اختمرت ووجدت تجلياتها فى كتابه عن أبى العلاء المعرى، وفى فرنسا واصل دراسته على سينيوس فى التاريخ ودور كهانيم فى الاجتماع (= وهو الذى أشرف على أطروحته عن فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) وكازونفا على تفسير القرآن، ولانسون فى الأدب الفرنسى، وينى برول فى فلسفة ديكار، وما لبث تأثير الثقافة الفرنسية أن ظهر واضحاً فى تفكيره فـ «إنجاز نهائياً إلى ثقافة الغرب». ومن ذلك أن امتدت إليه حركة تأثير قوية من «المفكرين الفرنسيين مثل هبوس، تين الذى بدأ فيه تأثيره من حيث تركيزه على الصلة التى تنشأ بين العمل الأدبى والبيئة، وسانت بيف من حيث التعرف على سيكولوجية المبدع»^(٢٧). وفى هذه المرحلة أمكن له التعرف إلى أفكار ديكار من خلال دروس بريل، وفى (الأيام) يشهد بهذه المؤثرات، وبخاصة دور كهانيم وديكار.

فى «الكتاب الأول» الذى يشكل مدخلاً موسعاً لكتاب طه حسين (فى الشعر الجاهلى) تثار ثلاث من القضايا الأساسية التى ستكون فيما بعد مثار خلاف وسجال وجدل؛ إذ يصرح طه حسين - ويعيد تأكيد بعض الأمور فى الوقت نفسه - القضايا التى استقرت لديه بوصفه باحثاً وناقداً. فهو أولاً يقدم نفسه باعتباره مجدداً فى ميدان البحث الأدبى - التاريخى، وهو ثانياً يعلن تبنيه منهج الشك الديكارنى، وهو أخيراً يعيد تأكيد أن الأدب مرآة تعكس صورة العصر. وهذه القضايا الثلاث المتداخلة تتصل فيما بينها اتصالاً وثيقاً بحيث لا يمكن فصلها إلا إجرائياً؛ إذ فيها تتركز التجربة الفكرية لطه حسين، وفيها يتجلى أثر الموجه الغربى فى فكره، وهو لا يدخر وسعاً فى الاستعانة بنوع من النهج السقراطى تجاه الآخرين الذين مازالوا يعتصمون بالمناهج القديمة، وعلى غرار سقراط فى المحاورات الأفلاطونية، يستثمر بلاغته الشفاهية فى

اجتذاب القارئ إليه، بحيث يشعر أنه مشارك فى إنتاج الأفكار، واكتشاف الحقائق، إلا أنه يتدخل خفية لتصحيح تصورات، بهحث يتوهم القارئ أنه هو الذى وصل إلى معرفة الحقيقة، وأن دور طه حسين اقتصر على تنظيم البراهين، ويعرف هذا الأسلوب السقراطى بـ «منهج التوليد».

فى الجملة الافتتاحية من كتاب (فى الشعر الجاهلى) يصرح بجدة بحثه، وعدم إلف الناس لأمثاله: «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى الجديد، لم يألفه الناس عندنا من قبل»^(٢٨). وهو يتوقع، شأنه فى ذلك شأن أى مجدد، أن يقابل بحنه بالسخط والإنكار وسوء الفهم، ولا ترد أية إشارة إلى أن هناك من سيستقبله بترحاب:

أكاد أثق بأن فريقاً منهم سيلقونه ساخطين عليه،
وبأن فريقاً آخر سيزورون عنه أزوراراً. ولكننى على
سخط أولئك وأزورار هؤلاء أريد أن أذيع هذا
البحث.

ومن الواضح أن طه حسين، هنا، يتعامل مع «الآخرين» على أنهم كتلة سديمية غامضة، وجاهلة، ورافضة للجديد، وأنه هو يتف فى الظرف الآخر يملك «الحقيقة» متأهباً للإعلان عنها. وبعد أن كان قد احتزل الآخرين إلى مجموعة عازقة عن الحقيقة، تتدخل بلاغته لانتزاع مجموعة خاصة منهم، يمكن تخليصهم بسهولة من وصمة الجهل التى أضفت على الجميع، وإلى هذه القلة «القليلة من المستنيرين الذين هم فى حقيقة الأمر عدة المستقبل، وقوام النهضة الحديثة، وذخر الأدب الجديد» يوجه خطابه. وفيما يجعل حكم طه حسين الإطلاقى القارئ حائقاً بسبب حكمه بجهل الجميع، يخفف الحق الآن بسبب تقييد ذلك الحكم، فالقارئ يجد نفسه متماهاً مع هذه القلة المستنيرة المنتخبة. واعتباراً من هذه اللحظة، يبدأ المفعول السقراطى يسرى داخل القارئ، إذ يظن أنه هو المعنى بخطاب طه حسين، وأنه فى الوقت ذاته المشارك فى إنتاجه، معنى به بوصفه متلقياً له، ومشاركاً فيه بوصفه منتجاً لأفكاره، سينزل بتأثير من صيغة المخاطبة التى يستخدمها طه حسين إلى عالم الخطاب الذى ينتجه طه حسين بنفسه، ويندمج فى أفق أفكاره، فى نوع من المماهة بينه وبين التضمير الذى يوجه إليه طه حسين خطابه.

تصور طه حسين، وهو يتجاوز تلك المشكلة البسيطة المسطحة إلى مسألة «البحث العلمي عن الأدب وتاريخ فنونه». وبعبارة أخرى، «كيف يمكن إجراء «بحث علمي» خاص بتاريخ الأدب، وما المستلزمات التي يحتاجها بحث يريد تقصي «حقائق» ذلك الأدب؟ ما العلاقة التي تربط ذلك الأدب بعصره؟ ثم ما وجهة نظر الباحث فيما يبحث؟ ومن الواضح أنه يعيد ترتيب علاقة الممارسة النقدية بالأدب في ضوء «وإحدى» جديدة، لم تكن مثارة من قبل، إنه يختزل خصوم الأمن - قداماء ومحدثين - إلى فئة واحدة، ويتجاوز بذلك المعيار الذي اعتبروه فيصلاً في الصراع بينهم إلى صيغ التعبير الأدبي، ثم يصنف العلاقة مجدداً بما يجعل كل ما أنتج حول الأدب العربي قديماً - القديم الذي تصلب، وتراكم، وتحول بفعل الزمن، والزائفة، والتكرار، وكل آليات إنتاج الأدب وتلقيه - إلى جملة مقولات تتردد في كتب البلاغة والنقد، ومن الواضح أن طه حسين يريد تفكيك هذه الكتلة المتصلبة - التصورات والقناعات والمقولات، وذلك لا يتم من وجهة نظره، إلا من خلال فعلين متزامنين، أولهما: الشك والارتياح بكل ما قيل وثبت حول الأدب القديم، وبخاصة الجاهلي باعتباره في تصور القداماء الأصل الذي تحذر عنه الأدب العربي واللغة العربية، وثانيهما: تحليل ماهية الأدب برصه مرآة تنعكس فيها جملة الظروف الذاتية والموضوعية لمبدعه وعصره وبيئته وطبائه وكل المحضن الثقافي الذي يحتضن ظهوره.

ويربط طه حسين هذه الموضوعات الثلاثة بعضها ببعض فهو يقيم الجدة - وهي الموضوع الأول - على الشك ومرآة الأدب، وهما الموضوعان الثاني والثالث على التوالي، وهو ي طرح قضية الشك، ويسوغها استناداً إلى أن الأدب مرآة للواقع الذي يظهر فيه، وهو يشك إذا قاده قراءته للأدب إلى عدم الشعور على روح العصر الذي أنتج فيه، وعلى هذا فالتصور الجديد لديه قائم على الشك، والشك قائم على مفهوم معين للأدب. والتواصل الداخلي بين هذه العناصر الثلاثة موجود بفعل أنها مترابطة بعضها ببعض، ولكن معانية أمر تلك العناصر، يكشف أن العنصر الفاعل والموجه هو «مفهوم الأدب» باعتباره مرآة. فهو الذي يحدد فاعلية

ومعروف أن هذا الأسلوب، الذي يختار فيه الكاتب مخاطباً مجهولاً يتوجه إليه بالحديث، أسلوب أشاعة الجاحظ في النشر العربي القديم، ووجد تجلياته في معظم المظان الثرية الموروثة، وهو أسلوب تعبيرى مؤثر، لأن القارئ يتوهم أنه هو المقصود بالخطاب، فينساق إلى مشاركة المؤلف في أفكاره. ولا تغيب عن بال طه حسين فاعلية هذا الأسلوب الذي يكثُر من استخدامه في كثير من كتبه، بحيث يجد القارئ لخطاب طه حسين نفسه تحت إحساس بـ «مديونية معنى» لطله حسين، لأنه يجد نفسه طرفاً في خطابه، إلى درجة يظهر فيها كأنه هو الذي يمنح ذلك الخطاب قيمة ومعنى. ويمكن اعتبار أسلوب طه حسين هذا من بقايا أساليب التأليف الشفاهية، وهو - على أية حال - يمثل نهاية حقبة في التعبير الشفاهي الذي يقوم على تقييد الكلام المولد ذهنياً، والذي تضافى عليه صيغة الخطاب - والحوار أحياناً - دفقاً واتساقاً مصحوبين بالتكرار والأطراب والسخاء النفضي.

بمضى طه حسين في تأسيس مراكز فاعلة لجدة أنكره، فما إن ينتهي من إدخال المتلقى في سياق، يكون التواطؤ فيه حول أهمية التجديد قد أصبح ضرورياً، إلا يعلن:

لقد اقتنعت بنتائج هذا البحث اقتناعاً ما أعرف أنني شعرت بمثله في تلك المواقف المختلفة التي وقفتها من تاريخ الأدب العربي. وهذا الاقتناع القوي هو الذي يحمننى على تقييد هذا البحث ونشره في هذه الفصول، غير حافل بسخط الساخط، ولا مكترث بازوار المزور

ثم يطرح مسألة القديم والجديد، وما دار حولها من جدل في تاريخ الأدب العربي، وتكمن الجدة في إعادة طرح هذه المسألة القديمة في الفصل الحاسم الذي يضعه طه حسين بين مفهومين للجدة. أولهما: وهو المفهوم القديم الذي مثله صراع القداماء - أنصار القديم وأنصار الجديد - حول المظاهر التعبيرية للخطاب الأدبي - والشعري خاصة - إذ انحصر ذلك الصراع حول أساليب القول وألفاظه ومعانيه، وعلى هذا فهم يدورون في فلك فهم واحد، وخلافاتهم الجزئية حول الأدب، لا تمكن من اعتبارهم فئتين لهما استقلال في الرؤية والمنظور النقدي، وثانيهما: وهو المفهوم الجديد في

مفهومى «الجدة» و«الشك». لأن «الجدة» ما هى إلا مشروع يقدم عليه الباحث، ويدعى أنه لم يسبق إليه، وأن «الشك» ما هو إلا «وسيلة» تساعده فى الحفر داخل تلافيف تلك الكتلة المتصلبة من المرويات والمدونات المحاطة بأطر دينية وسياسية وتاريخية. أما «مفهوم الأدب بوصفه مرآة»، فهو «تصور فكرى» يعلل ظهور الأدب، ويفسره، ويحدد قيمته الاجتماعية، والأهم من كل ذلك يظهر وظيفته بوصفه نشاطاً إنسانياً خلافاً له مهمة جسيمة بين الشعوب. وعليه فلا يستقيم أمر البحث عن هذه القضية عند طه حسين، إلا استناداً إلى تحديد فاعلية «مفهوم الأدب» لديه، الذى بسببه - فيما نرى - التجأ إلى منهجية الشك، وتضافر هذان الأمران جعلاه يعلن أن بحثه جديد، وأنه هو نفسه يدشن لهذا الأمر بالجملة الأولى من كتابه «هذا نحو من البحث عن تاريخ الشعر العربى الجديد».

إن الترتيب الذى أوردته طه حسين لهذه الموضوعات الثلاثة: التجديد، الشك، مفهوم الأدب بوصفه مرآة، ترتيب إجرائى، لا يكتسب من وجهة نظرنا أهمية منهجية. وبما أننا أبرزنا ترابط تلك الموضوعات، وخلصنا إلى أهمية الموضوع الأخير باعتباره هو الذى استدعى الشك، وأن الشك هو الذى دفع أمر القول بالتجديد إلى الأمام، فإن تقصى تلك الموضوعات، حسب فاعلية دورها عند طه حسين، يوجب إعطاء أهمية استثنائية لمفهوم الأدب لديه، ثم الاهتمام بعد ذلك بموضوع الشك فإذا تبين أن طه حسين فيهما مبتكر ومجدد أمكن بسهولة الإقرار بذلك. يلزم الأمر إذن نوع من الاستقصاء عن كل ذلك فى خطاب طه حسين، وبخاصة حول «مفهوم الأدب». ما مصادره وما موارده؟ وكيف تبلور هذا المفهوم. وما النتائج التى أفضى إليها؟ وكيف اقترن بأمر «الشك»؟ أسئلة متداخلة، تؤدى الإجابة عنها إلى ربط مشروع طه حسين الفكرى بأصوله التى تخدر منها، وتبين المدارات التى يدور فيها، والمغذيات التى تجهزه بالمقدمات والنتائج، وهى قبل كل ذلك تهدف إلى استئناف البحث فى أحد أكثر الخطابات إشكالية فى ثقافتنا الحديثة.

لم يحفل طه حسين بالإعلان عن أصل الرؤية النقدية القائلة بأن الأدب مرآة للحياة، كما احتفى بالإعلان المثير

عن تنبيه منهج الشك الديكارتى، مع أن تلك الرؤية النقدية كانت أهم العناصر الفاعلة فى فكر طه حسين النقدى، وأقدمها حضوراً فيه. وكان جابر عصفور قد برهن فى (المرايا المتجاوزة) على أن طه حسين كان يعبر عن علاقة الأثر الأدبى بأصله بثلاث كلمات هى: التصوير، والتمثيل، والانعكاس. هذه الكلمات التى تدور حول مجال دلالى واحد أثيرة عنده وشائعة فى كتاباته، وهى أثيرة وشائعة لأنها دوال تقضى إلى مدلول أساسى، هو لب ما يمكن أن يكون فكراً نقدياً عند طه حسين؛ إذ تشير هذه الكلمات الثلاث - فى سياقاتها المختلفة عنده - إلى طرفين: أحدهما علة، والآخر معلول. الطرف الأول هو الأصل القبلى الذى ينعكس فى الطرف الثانى على نحو من الأنحاء، أما الطرف الثانى فلا يمكن أن يوجد إلا من حيث هو صورة للطرف الأول، وتمثيل له. ولا تتحقق هذه الأبعاد الدلالية فى تشبيه يتصل بالأدب مثلما تتحقق فى تشبيه الأدب بالمرآة، إن هذا التشبيه يردنا - على الفور - إلى مفهوم العمل الأدبى بوصفه صورة لأصل قبلى، ذلك لأن المرأة تمثل أشياء تقع خارجها. وكما تعكس المرأة الموضوعات المواجهة لصفحتها فتمثلها، وتعرض صورتها كذلك الأدب، فهو مرآة لشيء يقع خارج كيانه المطبوع أو المسموع^(٢٩). والواقع أن طه حسين قد أشار - كما ذكرنا - إلى أنه قد تعلم من نالينو «أن الأدب مرآة لحياة العصر الذى ينتج فيه». وذلك فى فترة مبكرة جداً من حياته العلمية، وقبل ظهور (فى الشعر الجاهلى)، والأفكار القائلة بهذا المفهوم كانت شائعة، وبخاصة آراء «تين» و«سانت بييف». ومن المعلوم أن قسطاكي الحمصى قد عرض لآراء هذين الناقدين الفرنسيين فى كتابه (منهل الورد فى علم الانتقاد)، وذلك قبل أن يتلمذ طه حسين على «نالينو». فقد وصف منهج «بييف» بأنه يبحث عن «الإنسان نفسه» وعن «سر أخلاقه بل عن مكنونات أفكاره»، وخلص إلى أنه بذلك «تحول فن النقد من فن مساعد للتاريخ إلى آلة حقيقية للتحليل والتفتيش واكتشاف أسرار النفوس»، فيما أكد أن منهج «تين» يقرر:

«أن للزمان والمكان علاقة شديدة بالإنشاء والنظم وسائر الفنون البديعة. وعلى النقد أن يدقق

أن كثيراً من الأفكار المتصلة بهذا المنهج عبرت إليه مباشرة من خلال دروس «نالينو» الذى كان يأخذ به فى تحليله للأدب العربى القديم، ووجدت لها مكاناً واضحاً فى كتابه (تجديد ذكرى أبى العلاء) الذى ظهر فى عام ١٩١٥، الأمر الذى يؤكد أن اعتبار الأدب مرآة للحياة قد أخذ به طه حسين قبل أكثر من عشر سنوات من ظهور (فى الشعر الجاهلى).

يكشف كتاب طه حسين عن أبى العلاء المعرى، الذى كان فى الأصل أول أطروحة دكتوراة تناقش فى الجامعة المصرية، المنحى العام الذى سيأخذه فى معظم كتبه اللاحقة، فطه حسين ابتداء من هذا الكتاب سيأخذ بمنهج الحتم كما تجلّى عند النقاد الفرنسيين، وفى طليعتهم «تين» وسيترك ذلك فى (حديث الأربعاء) و (فى الشعر الجاهلى) و (مع المتنبي) وهى الكتب الأربعة الأساسية له فى مجال البحث الأدبى، والتى يمكن اعتبارها الوثيقة الأكثر أهمية - إلى جانب (مستقبل الثقافة فى مصر) - فى كشف أثر الموجه الغربى فى فكره، وتباين درجة اهتمامه فى كل مرة بين الاهتمام مرة بالبيئة أكثر من العرق، ومرة بالمعصر أكثر من غيره. ولكن حضور مكونات ذلك المنهج لديه أمر لا يمكن إخفاؤه. إلى جانب ذلك، يظهر فى عمل طه حسين، ابتداء من (تجديد ذكرى أبى العلاء) المقترح الاستشراقى الذى نقصد به أنه يقترب إلى موضوعاته فى ضوء القراءة الاستشراقية لتلك الموضوعات: حصل ذلك، كما يؤكد هو فى كتابه عن أبى العلاء، وحصل ثانية، بتأثير من مرجليوث وغيره فى كتابه عن الشعر الجاهلى، وحصل ذلك مرة ثالثة بتأثير من بلاشير فى كتابه عن المتنبي.

فى مقدمة (تجديد ذكرى أبى العلاء) يفصح طه حسين عن «منهجه» ويقرر أن من ينتدب نفسه لدراسة الأدب العربى وتاريخه:

لابد له من درس الآداب الحديثة فى أوروبا، ودرس مناهج البحث عند الإفرنج، بله ما كتب الأساتذة الأوربيون فى لغاتهم المختلفة عما للعرب من آداب وفلسفة ومن حضارة ودين^(٣٢).

البحث فى ذلك، لأننا إنما نكتب ما يمليه علينا المعصر من حوادثه، وما تتلوه علينا العادات من تأثيرها، والأزياء من أفعالها فى الأخلاق، فلا بد من تتبع تاريخ عصر الشئ المنقود، ومكانه، للوقوف على أخلاق أهله وأزيائهم، وآرائهم، وعلومهم، وعوائدهم، وعقائدهم^(٣٠).

كان المنظور الاجتماعى للأدب قد عرف ازدهاراً فى الثقافة الفرنسية على أوجه التحديد منذ مطلع القرن التاسع عشر، فمدام دى ستال ناقشت أثر المرجعية الثقافية فى الأدب، وبلور هذا المنظور «تين» وجعل منه منهجاً نقدياً يستند إلى ركائز: العرق والبيئة والمعصر. وقد وجد أن هذه العناصر تؤثر على نحو كبير فى الأدب، بل إنها، فضلاً عن ذلك، تتجلى فيه. وتحت عنصر «العرق» عالج «تين» أثر الميزات النفسية للأديب، فضلاً عن الدوافع الغريزية، النزعات الدفينة التى تلعب دوراً هاماً فى صياغة الفعل الإنسانى وتطويرة، وهذه المؤثرات تؤثر مباشرة فى مسألة التعبير الأدبى التى لا تنفصل بأى حال من الأحوال عن العناصر الذاتية من ناحية، ولا عن العناصر الموضوعية المتصلة بالركيزة الأخرى، وهى: البيئة التى تعتبر موئلاً الإنسان وعالمه الذى يتشكل فيه وبه. وعلى هذا، فالبيئة تجهز الناقد بالتفسير السببى المتكامل للأدب. ويقصد بها «تين» المناخ الجغرافى والاجتماعى على السواء، وبذلك فإنها لا تسهم فى تشكيل الذات المبدعة فى تطورها ونموها فحسب، وإنما تشارك أيضاً فى صياغة المادة أو العالم الذى يتخلق فى العمل الأدبى ومن خلاله. وهنا يدخل المؤثر الأخير، وهو المعصر أو اللحظة التاريخية التى يعيشها الكاتب، فروح المعصر، ونظمه الثقافية والاجتماعية تنعكس فى العمل الأدبى^(٣١)، وتتفاعل هذه المؤثرات الثلاثة، لتجمل من الأدب مرآة تسمّرأى فيها الحياة بمعناها الواسع كما عرفت فى مكان ما وزمان ما. ومع أن هذا المنظور قد توسع وتشعب وتبلور نظرياً من خلال الماركسية بما أصبح يصطلح عليه بـ «نظرية الانعكاس»، إلا أن طه حسين توقف عند حدود تطبيقاته الفرنسية. وقد حاول أن يمزج جملة هذه الأفكار بأفكار «ييف» ثم أناد من «لانسون». ومن الواضح

الذى دفع أحد المختصين بخطاب طه حسين النقدى إلى القول: إن طه حسين فى هذا الكتاب قد كرس جهده لخدمة الشكل والمنهج، ورتب كل ذلك خطاباً أنتج لغة ثنائية الأبعاد، هى: النفى والإثبات التى توحى بمدى إدراكه ما يدعو له من كتابة جديدة كرفض المنهج، القديم، رغم مغالته، وتدعو إلى المنهج الجديد^(٣٨). وقد كان أمر التطبيق الشكلى لمقولات المنهج التاريخى، وأمر خطة الكتاب، ونتائجه، مشار ملاحظة محمد مندور الذى ذهب إلى أن «كتاب طه حسين الشاب الذى كان لا يزال فى حماسه الأولى لمناهج البحث وأقسام الفلسفة» فجاء متن الكتاب عبارة عن «طائفة من التقاسيم المدرسية التى تقف عند الشكل دون أن تمس الصميم». ولهذا، فهو «أشبه ما يكون بقطعة من الأثاث، تامة التركيب، معدة الأدرج، أتى المؤلف فملاًها»^(٣٩).

فى (حديث الأربعاء) يفصح طه حسين بصورة كاملة عن تمسكه بمنهج الحتم التاريخى وترو المقولات الخاصة به فى تضاعيف الكتاب، فمقاصد الناقد فى نقده للشعر، كما يقول مستخدماً صيغة المخاطب، هى أولاً «أن تصل إلى شخصية الشاعر فتفهمها وتحيط بدقائق نفسه ما استطعت». وثانياً:

أن تتخذ هذه الشخصية، وما يؤلفها من عواطف وميول وأهواء، وسيلة إلى فهم العصر الذى عاش فيه هذا الشاعر، والبيئة التى خضع لها هذا الشاعر، والجنسية التى نجم منها هذا الشاعر. فأنت لا تقصد إلى فهم الشاعر لنفسه، وإنما إلى فهم الشاعر من حيث هو صورة من صور الجماعة التى يعيش فيها^(٤٠).

بعد هذه التأكيدات التى يقدمها طه حسين، فيما يخص العلاقة بين الأدب والواقع، تتضح أهمية هذه الرؤية فى (فى الشعر الجاهلى)، الرؤية التى دفعت إلى الوجود بموضوع «الشك» الذى يعتبر بالأساس أحد المقترحات الاستشراقية القديمة. فغياب صورة العصر التى يرغب بها طه حسين، بسبب تعلقه المدرسى بمنهج الحتم التاريخى، والإضافات التى لحقت به على يد «لانسون» و«دروس» «ناليون»، جعله

ويؤكد أنه كان غافلاً عن كثير مما ينبغى أن يتوفر عليه، إلى أن «سمعت دروس الأساتذة المستشرقين» فد «غيرت رأى فى الأدب ومذهبى فى النقد التغيير كله»، واختار موضوعه عن أبى العلاء لأسباب لا تبتعد كثيراً عن الصورة التى ركبها له المستشرقون. ومن أهم الأسباب التى دفعته إلى الاهتمام بشاعر المعرة هو:

أن الإفرخ قد عنوا بالرجل عناية تامة، فترجموا لزومياته شعراً إلى الألمانية، وترجموا رسالة الغفران وغيرها من رسائله إلى الإنجليزية، وتخبروا من اللزوميات والرسائل مختارات نقلوها إلى الفرنسية، وأكثروا من القول فى فلسفته ونوعه^(٤١).

وكانت النتيجة أن طه حسين قد أخذ فى هذا الكتاب منهجاً ومقترحاً، واستعان بهما فى تركيب كتابه الذى وصفه هو بنفسه، أنه كتاب فريد فى باب، لا مثيل له «وضعه صاحبه على قاعدة معروفة، وخطة مرسومة من القواعد والخطط التى يتخذها علماء أوروبا أساساً لما يكتبون فى تاريخ الآداب»^(٤٢). والواقع أن العمل فى ضوء المقترح الاستشراقى بصار إلى الإلماح إليه حتى فى اختياره دراسة ابن خلدون^(٤٣)، وسيطر لديه فيما بعد.

تكشف أيضاً مقدمة كتاب (تجديد ذكرى أبى العلاء) أنه لا يمكن لدارس عربى البحث فى آداب العرب. إلا من خلال وسيط غربى، وسيط يجهز الباحث العربى بالمنهج أولاً، وبمقترح الموضوع واختياره ثانياً، وبالقواعد والخطط الخاصة ببناء البحوث ثالثاً. وهو أمر كان طه حسين حريصاً على الأخذ به فى كتابه الأول، والإشارة إليه كمأثرة. وفيما يخص المنهج، فقد كان محمود أمين العالم دقيقاً فى الإشارة إلى أنه فى كتابه الأول عن أبى العلاء كان «يقيد كل شئ بنظام مطلق من الجبرية والحتمية»^(٤٤) بمعنى أنه ظاهر «متبنياً» بمنهج الحتم التاريخى والطبيعى عند تين^(٤٥)، ومحتوى الكتاب يبرهن على أمانة طه حسين فى الاعتماد على مقولات ذلك المنهج، إلى درجة كان اهتمامه منصباً على البحث عن تلك المقولات فى موضوعه، دون أن ينصرف اهتمامه بمائل لطبيعة الموضوع، وخصوصياته وأبعاده، الأمر

حسين يطعن بالمائلة بين الدينى والتاريخى حينما يعلن شكه بقضية إبراهيم وإسماعيل وبناء الكعبة، فإن المهم ليس هذا هنا، إنما المهم أنه يدمج دوائر تعبيرية مختلفة، هى: الأدبى والدينى والتاريخى، ولا يأخذ فى الاعتبار الخصائص النوعية والبنائية والأسلوبية لها. وهذا الدمج يعارض كلاً من الشروط الداخلية المكونة للأدب والدين والتاريخ، ويتجاوز الاستقرار النسبى لخصائصها ووظائفها، وذلك يشير ناقد الأدب لأنه يجد مادة موضوعه، وهى النص الأدبى تدفع عسفاً خارج مضمارها التعبيرى والوظيفى، ويغضب رجل الدين لأنه ينزل نصاً «موحى» منزلة النصوص التاريخية، ويدهش المؤرخ لأنه يجد أن مظاهر تعبيرية - تمثيلية شفافة، تقتحم ميدانه شبه الموضوعى. وعلى هذا فإن الرغبة فى إثبات خطأ واحد، قادت إلى الوقوع فى سلسلة من الأخطاء، وهذا الخطأ المراد إثباته، وهو عدم صحة الشعر الجاهلى بسبب عدم تجاوبه مع القراءة الباحثة عن صورة العصر فى مرآة الأدب، هو الآخر مشار خلاف، لأنه يحكم على المادة الأدبية طبقاً لمعيار مستعار من خارجها، إنه معيار «حضور الواقع»، وبما أن هذا «الحضور» قد افترضه المنهج الذى أخذ به طه حسين، فإن البرهنة عليه أصبحت هاجساً يلاحقه، أفضى أحياناً إلى إلغاء بعض الشعراء من الوجود التاريخى، ولم يلتفت طه حسين إلى قراءات أخرى بديلة، تفتح له الآفاق أمام احتمالات جديدة، منها فى الأقل اعتبار الأدب أحد المظاهر التمثيلية التى تنهض بمهمة تمثيل الأنساق الثقافية والاجتماعية خطابياً، بدل أن تعكسها بتفصيلاتها، وغابت عنه الفرضية القائلة باختلاف العالمين النصى والواقعى، طبقاً لاختلاف مكوناتهما، وفى هذا كان يصدر عن وعى قديم جداً أشاعه القدماء من الأدباء والفلاسفة، ومؤداه تطابق ما فى الأعيان مع ما فى الأذهان. ونتيجة لمبدأ «المقايسة» فإن التطابق أيضاً قائم بين الواقع التاريخى والواقع النصى، وإذا حصل اختلاف ما فينبغى تخطئة ما فى النص (= الواقع ذهنى) لأن ما فى الواقع (= الواقع المعانى) لا يمكن له الخطأ باعتباره أصلاً ثابتاً تنعكس صورته فى مرآة النص.

إن طه حسين يقوم فعلاً، بتوجيه من الفهم الأولى للمنهج الذى أخذ به، بإقصاء النص واستبعاده، لأنه فارق

يشك بنسب الشعر الجاهلى. وهنا، وتوجيه من التمسك «العقائدى» بالمنهج، تثار أمام طه حسين جملة عقبات، تعمل فى نهاية المطاف على تهديم مشروعه النقدى بمعناه العام. والحقيقة أنه هو الذى يشير تلك العقبات، لأنه لم يكيف المنهج لغاياته من جهة، ولأنه مد الرؤية المنهجية خارج الحدود التى وضعت لها. ولم يكن يحسب أن كل ذلك سيجعل فروضه تتعارض وتتقاطع؛ ومن ثم تقوم هى نفسها بتهديد الغرض من الشك فى الشعر الجاهلى. ومن ذلك أن طه حسين سٹاوى بين الشعر الجاهلى والقرآن من ناحية الماهية والوظيفة، فكلاهما خطاب تنعكس فيه صورة العصر الذى يظهر فيه، دون أن يضع تمييزاً بين الخصائص المميزة لكل من «النص الشعرى» و«النص الدينى». ثم قاده قراءته التى تترتب فى ضوء منهج الحتم التاريخى، إلى التفريق بينهما، استناداً إلى أن صورة العصر الجاهلى غابت عن النص الشعرى وحضرت فى النص الدينى. وهنا، بدل أن يرمى فى استنطاق النصين استجابة للمقدمة التى صدر عنها، لجأ إلى الظروف التى أحاطت نشأة وظهور كل من النصين المذكورين، فبما أن رواية القرآن صحيحة طبقاً لشروط الرواية والتدوين المبكر، فإن أمانته خارج مجال الشك، وبما أن رواية الشعر محاطة بالشكوك من كل جانب، فهو مشكوك فيه، وهنا يقحم طه حسين أداة البحث التاريخى الخارجى، فى معالجة تصورات ومواقف وتمثيلات وجدت لها تجليات فى الخطابين الشعرى والدينى، ولم يستعن بالقراءة الاستنطاقية التى يمكن لها أن تستخلص صورة العصر التى يبحث عنها. ولأنه عثر فى القرآن على الصورة التى يريد، تخلص - دون أن يعلن - عن فرضيته الأولى، والحق القرآن هذه المرة بالتاريخ، واعتبره نصاً تاريخياً «يستطيع المؤرخ أن يطعن إلى صحته ويعتبره مشكوكاً للعصر الذى تلى فيه»، وهذه الفرضية الجديدة تعمق الخطأ الأول، بدل أن تقدم البراهين على صواب الفكرة المطروحة، فهى من جهة تنقض الفرضية القائلة بالمساواة من ناحية الماهية والوظيفة بين النصين الشعرى والدينى، وهى من جهة ثانية، تقيم اتصالاً بين النص الدينى والنص التاريخى، باعتبار صحة ودقة ما ينطويان عليه، وهى من جهة ثالثة تخضع النص الدينى - الذى يفترض تعالياً وتجريداً - للمنظور التاريخى. ومع أن طه

مرجعياته التاريخية، تلك المفارقة الطبيعية التي تقوم بها نصوص الأدب؛ فهي تنشأ في حاضنة ثقافية معينة، ولكنها - لأنها تشكيل لغوي رمزي دال له أنساقه البنائية والدلالية والأسلوبية الخاصة، لا يمكن اعتباره ملحقاً انمكاسياً - تقطع الصلة المباشرة بمرجعيتها، وتفارقها، بحيث تكون عالماً موازياً لها، فيتكون عالمان يتبادلان الاستشفافات ولكنهما لا يتماهيان مع بعضهما؛ ولذلك يتحرر النص من قيود المرجعية التي كان الفكر القديم يقول بحضورها معياراً لصحة الأدب وقيمته، وطه حسين احتذى حذو القدماء في فهمهم للأدب. وبناء على ذلك الفهم - الذي زعم أنه جديد - ظهرت قضية الشك، ليس كسبب منهجي إجرائي يستعين به الباحث لكشف أبعاد موضوعه، إنما كنتيجة أظهرتها سياقات فهم معين لمناهية الأدب، سياقات تختزل الأدب إلى آلة غايتها توثيق الواقع. وقد عبر طه حسين عن هذه العلاقة المقلوبة بوضوح قائلاً:

إنني شككت في قيمة الشعر الجاهلي، وألححت في الشك، أو قل ألح على الشك، فأخذت أبحث وأفكر وأقرأ وأتدبر، حتى انتهى بي هذا كله إلى شيء إلا يكن يقيناً فهو أقرب من اليقين. ذلك أن الكثرة المطلقة مما نسميه شعراً جاهلياً ليست من الجاهلية في شيء، وإنما هي منتحلة مختلفة بعد ظهور الإسلام، فهي إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين، وأكاد أشك في أن ما بقي من الشعر الجاهلي الصحيح قليل جداً لا يمثل شيئاً، ولا يدل على شيء ولا ينبغي الاعتماد عليه في استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلي (١).

يظهر مصطلح «الشك» في كتاب (في الشعر الجاهلي) بوصفه الأداة السحرية التي ستظهر «الحقيقة»، ويتردد كثيراً هذا المصطلح، بحيث يصبح تكراره مثيراً للانتباه، وكأن حضوره في سياق الكتاب نوع من التعويض عما يراد أن يشك فيه. فالهدف المعلن هو «أن نضع علم المتقدمين كله موضع البحث» ويستدرك قائلاً الأصح موضع «الشك»،

ويقترن «الشك» بـ «أنصار الجديد»، فهؤلاء هم أصحاب «الشك الذي يبعث على القلق والاضطراب» وهم الذين «خلق لهم الله عقولاً تجرد في الشك لذة، وفي القلق والاضطراب رضاء» لأنهم «يشكون فيما كان الناس يرونه يقيناً»، وهم الذين «ينتهبون إلى الشك في أشياء لم يكن يحس فيها الشك... إلخ. ويؤدي تكرار الإشارة إلى الشك إلى تأسيس سياق فكري قوامه «الشك» الذي يهدف إلى استدراج «الحق»، وإبطال فاعلية سياق آخر قوامه «الإيمان» بالقديم، الذي يريد الإبقاء على «الباطل».

وتتشبك السياقات المتضادة، بحيث يصار التركيز فيها على الإعلاء من شأن الشك في كل شيء على حساب الإيمان بكل شيء. ولأن فرضية طه حسين - التي تستمد شرعيتها من المنطق القديم القائم على أن التسليم بصحة مقدمة، يلزم التصديق بالنتائج المترتبة عليها - تقول إن الشك هو الطريق الموصل إلى «اليقين»، فإن المتلقي يجد نفسه ينساق شيئاً فشيئاً إلى نوع من التواطؤ مع سياق الشك، فهو سياق جذاب يطهره، دون أن يؤذيه، يطهره، كما يريد طه حسين، من كل مفاهيم الجمود الموروثة. وهنا يدخل المصدر الديكارتي الذي سينهض بالمهمة: «أريد أن أصطنع في الأدب هذا المنهج الذي استحدثه (ديكارت) للبحث عن حقائق الأشياء في أول هذا العصر». وبما أن هذا المنهج هو «أخصب المناهج وأقومها وأحسنها أثراً؛ فإنه يلج في الأخذ به: «لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء». وذلك لأنه ليس خصباً في العلم والفلسفة والأدب «إنما هو خصب في الأخلاق والحياة الاجتماعية أيضاً» والأخذ به «ليس حتماً على الذين يدرسون العلم ويكتبون فيه وحدهم، بل هو حتم على الذين يقرأون أيضاً». ولا يقتصر الأمر على نوع من الممارسة المنهجية التي يدعو إليها طه حسين إنما يتجاوز الأمر ذلك إلى دعوة «أيديولوجية» يكون مبدأ «المقايسة» حاضراً فيها:

سواء رضينا أم كرهنا فلا بد أن تتأثر بهذا المنهج في بحثنا العلمي والأدبي كما تأثر به أهل الغرب، ولا بد من أن نصطنعه في نقد آدابنا وتاريخنا كما اصطنعه أهل الغرب في نقد

آدابهم وتاريخهم. ذلك لأن عقليتنا نفسها قد أخذت منذ عشرات من السنين تتغيّر وتصبح غريبة، أو قل أقرب إلى الغربية منها إلى الشرقية، وهى كلما مضى عليها الزمن جُدت فى التغير وأسّرت فى الاتصال بأهل الغرب^(٤٢).

وحجته على ذلك هى:

انتشار العلم الغربى فى مصر، وازدياد انتشاره من يوم إلى يوم، واتجاه الجهود الفردية والاجتماعية إلى نشر هذا العلم الغربى، فكل ذلك «سبب» غداً أو بعد غد بأن يصبح عقلنا غريباً، وبأن ندرس آداب العرب وتاريخهم متأثرين بمنهج (ديكارت) كما فعل أهل الغرب فى درس آدابهم، وآداب اليونان والرومان^(٤٣).

وينتهى فى نوع من التأكيد الجازم معلناً أنّ «المستقبل لمنهج ديكارت لا لمناهج القدماء»^(٤٤). وتستعبر هذه الدعوة بوضوح عن نفسها فى (مستقبل الثقافة فى مصر) بحيث لا يصار أبداً إلى التفريق بين الممارسة المنهجية لفيلسوف أو ناقد أو تيار فكرى وبين «الغرب» المَحْمَل بإيديولوجيا لها مرجعياتها وشروطها التاريخية وتصوراتها الخاصة. واختزال «الغرب» إلى خيار ثقافى وعلمى أمر يتنافى مع واقع الغرب نفسه. وعلى هذا، فإن طه حسين يبدأ من «بذرة الشك»، ويمر بـ«ديكارت» بوصفه الممثل الأكبر لهذا الاتجاه، ليصل بعد ذلك إلى نوع من الدعوة الواضحة إلى «التغريب». ولكن، ينبغى الآن أن يتجه اهتمامنا إلى مدى فاعلية «منهج الشك الديكارتى» كما عرضه طه حسين. فما يلاحظ، قبل كل شيء، أنّه لا يأخذ بالاعتبار قرابة ثلاثة قرون من تاريخ الغرب الفكرى بعد ديكارت، قام بها هذا الفكر بتجاوز الديكارتية، بحيث انحسرت على أنها مرحلة أولى من مراحل تاريخ ذلك الفكر. وواقع الحال، فإن فلسفة ديكارت بدأت تراجع منذ وقت مبكر فى نهاية القرن السابع عشر، وقامت ثورة العلوم - التى دفعت بها الفلسفة التجريبية - فى القرن الثامن عشر بإقصاء الأسئلة الأساسية للفلسفة الديكارتية، وخرجت العقلانيات الحديثة، مثل الكانتية والهيكلية لتختزل الديكارتية إلى موروث فاقد للديمومة وقوة الفعل. وكل هذا

أغفله طه حسين، وأعلن عن «اكتشاف» الديكارتية بأسلوب احتفائى، لا يخلو من الدهشة الأولى التى ترافق كل ملامسة ابتدائية لفكرة أو مفهوم. يضاف إلى ذلك أن مظاهر عند طه حسين من أفكار ديكارت، إنما هى أصداً غامضة^(٤٥)، مجتزأة من سياق الديكارتية، لكن الأمر الأكثر أهمية، أنه، خرج بالمنهج الديكارتى من ميدان إلى ميدان آخر لا يصلح له فى صورته الأصلية. وعلى هذا يتعذر الحديث عن تأثير حقيقى بديكارت إلا بكثير من التحديد والتقييد، ذلك أن شك ديكارت شك منهجى، فيما شك طه حسين تاريخى، لأنه لا يستهدف البحث عن ماهيات ثابتة لا تاريخية، مثل الماهيات الرياضية أو الحقائق الميتافيزيقية، كما هو الحال عند ديكارت، بل يستهدف من وراء شكّه الكشف عن دور الزمان فى بناء اللغة وهدمها، والكشف عن دور الزمان فى صحة الرواية الأدبية وكذبها، والبرهنة على أنّ المصلحة والعصبية والصراع بين الأمم المختلفة داخل الدولة العربية فى عصرها الأول، قد لعبت دوراً كبيراً فى تشويه الرواية، وبما أنّ كل هذه الموضوعات هى عناصر تاريخية، فإن شكّه خصص لغاية تاريخية، فسيما يندرج شك ديكارت فى إطار الشك الأنطولوجى الذى يتخذ الرياضيات منهجاً والميتافيزيقيا موضوعاً^(٤٦). واقتصرت الإشارات إلى ديكارت دون أن يصار إلى إدخال منهجه فعلاً فى سياق البحث، ذلك أنّ المنهجية الديكارتية القائمة على أسس لاهوتية، غايتها إثبات موضوعات اللاهوت الأساسية: النفس والله والعالم، كانت تنطلق من مبدأ الشك الأنطولوجى بهدف إثباته، فعند ديكارت كل شئ يمكن الشك فيه، إلا الذات المفكرة التى تمارس الشك الآن، وعملية إثباتها تؤدى إلى إثبات الله والعالم، يقول ديكارت:

رأيت من يريد أن يشك فى كل شئ لا يستطيع من ذلك أن يشك فى وجوده حين يشك، وأن ما سبيله فى الاستدلال على هذا النحو من عدم استطاعته أن يشك فى ذاته، ولو كان يشك فى كل ما سواه ليس هو ما نقول عنه أنه بدنا، بل ما نسميه روحنا أو فكرنا، بهذا الاعتبار أخذت كينونة هذا الفكر أو وجوده على أنه المبدأ الأول، ومن هذا المبدأ استنبطت بكل وضوح المبادئ

ولنستقبل هذا الأدب وتاريخه وقد برأنا أنفسنا من كل ما قيل فيهما من قبل وخلصنا من كل هذه الأغلال الكثيرة الشقية التي تأخذ أبدنا وأرجلنا ورؤسنا فتحول بيننا وبين الحركة الجسمية الحرة، وتحول بيننا وبين الحركة العقلية الحرة أيضاً.

ثم يمضى مبيناً ما يعوق البحث في هذا الموضوع:

نعم! يجب حين نستقبل البحث عن الأدب العربي وتاريخه أن ننسى قوميتنا وكل مشخصاتها، وأن ننسى ديننا وكل ما يتصل به، وأن ننسى ما يصاد هذه القومية، ويصاد هذا الدين، يجب ألا نقيد بشئ ولا نذعن لشيء إلا مناهج البحث العلمي الصحيح، ذلك أنا إذا لم ننسى قوميتنا وديننا وما يتصل بهما فنستضر إلى المحابة وإرضاء العواطف، وسنغفل عقولنا بما يلائم هذه القومية وهذا الدين^(٤٩).

إن التماثل الظاهري بين النصين اللذين أوردناهما لديكارت وطه حسين يخفي وراءه اختلافاً كبيراً بين الشك عند الأول والشك عند الثاني، فإذا كان ديكارت يريد إثبات النفس والله والعالم من خلال شكّه، فماذا كان يريد طه حسين أن يثبت؟ إنه لا يريد أن يثبت شيئاً، إنما يريد أن يدعم فرضية منهج الحتم التاريخي التي أخذ بها. وعلى هذا فإن الشك الديكارتى فى وعى طه حسين تعرض للاختزال والانتقاء، وفهم فى غير ما وضع له، واستخدم شعاراً، ولم يمارس فعلاً مباشراً، لأن فعله يظهر وسط المنظومة الفلسفية التي تحتضنه، وتلك المنظومة وموضوعها الميتافيزيقى كانا غائبين تماماً عن عمل طه حسين فى موضوع الشعر الجاهلى. وإذا كان الأمر كذلك، فما صلة إثارة الشك فى هذا الموضوع، وماعلاقته بجملته الدراسات الخاصة بالشعر الجاهلى؟ الواقع، أن «شك طه حسين» متصل فى جوهره بشك المستشرقين فى ذلك الشعر، أكثر مما هو متصل بشك ديكارت الفلسفى. فقد كان أمر صحة الشعر الجاهلى موضوع خلاف بين المستشرقين منذ مطلع النصف الثانى من القرن التاسع عشر؛ إذ كتب فيه نولدكه فى عام ١٨٦١

التالية، أعنى وجود إله صانع ما هو موجود فى هذا العالم، ولما كان الله تعالى منبع كل حقيقة، فإنه لم يخلق ذهن الإنسانى على فطرة تجعله يخطئ فى الحكم الذى يطلقه على الأشياء التى يتصورها تصوراً واضحاً جداً ومتميزاً جداً. تلك هى المبادئ التى استعملتها فيما يتصل بالأشياء اللامادية أو الميتافيزيقية، ومن هذه المبادئ استنبط استنباطاً واضحاً كل الوضوح مبادئ الأشياء الجسمانية أو الفيزيقية، أعنى وجود أجسام ممتدة طولاً وعرضاً وعمقاً، وذات أشكال مختلفة ومتحركة على أنحاء مختلفة^(٤٧).

هذا هو مضمون الشك عند ديكارت، وبعبارة منهجية قائلًا:

إذا أردنا أن نفرغ لدراة الفلسفة دراسة جدية والبحث عن جميع الحقائق التى فى مقدورنا معرفتها، وجب علينا أن نتخلص من أحكامنا السابقة، وأن نحصر على أطراح جميع الآراء التى سلمنا بها من قبل، ذلك ريثما تنكشف لنا صحتها بعد إعادة النظر فيها، وينبغى أيضاً أن نراجع ما بأذهاننا من تصورات، وأن لانصدق إلا التصورات التى ندرکہا فى وضوح وتميز، وبهذه الطريقة نعرف أولاً أننا موجودون باعتبار أن طبيعتنا هى التفكير، ونعرف فى الوقت نفسه وجود إله نعتد عليه، وبعد أن ننظر فى صفاته نستطيع أن نبحث عن حقيقة الأشياء الأخرى جميعاً نظراً إلى أنه هو علتها^(٤٨).

ومن الواضح أن ديكارت يريد إثبات الذات والله والعالم بطريقة مخالفة لما أشاعه اللاهوت الكنسى الذى يفترض التسليم المسبق بها، فيما يريد ديكارت البرهنة عقلياً على وجودها، فشكّه يتجه إلى الموروث الكنسى حول تلك الموضوعات، وفلسفته قائمة لتحقيق تلك الغاية، وطه حسين ينتزع هذا الشك من سياقه الفلسفى، ويدخله فى سياق آخر، ويعبر عن الأسلوب الذى أشار إليه ديكارت بصدد الشك الأنطولوجى، بطريقته هو، قائلًا:

لنصطنع هذا المنهج حين نريد أن نتناول أدبنا العربى القديم وتاريخه بالبحث والاستقصاء،

والحطّات، في رحلة شاقة طويلة لا يعنيه من الانتقال والتغيير سوءاً بلوغ محطة الوصول، وهي، حسب جابر عصفور، تحقيق التنوير وتأسيس النهضة الأدبية والنقدية^(٥٢). ومن الطبيعي أن يقع الاضطراب في رؤية تنتزع ما ترغب فيه، وتطبقه هنا أو هناك، وتدخل مبدأ «المقايسة» معياراً في معالجة الظواهر الفكرية والأدبية، لأنّ «القراءة الخاصة» لموضوعات محددة، تنصاع لشروط «قراءة عامة» أنتجها سياق ثقافي مغاير، هنا تنقسم الممارسة النقدية على ذاتها من ناحية الرؤية والمنهج. وتلافياً لذلك الازدواج، يصار إلى تقديم حلول جاهزة تطبّق - ببراعة أحياناً - على موضوعاتها، باعتبارها حلولاً ناجحة، بحيث يبدو ضمور الموضوع واضحاً أمام حضور الحلّ البراق المحتفى به، وفي ذلك كان طه حسين مشدوداً إلى نموذج عقلى - فكري، رسخته الثقافة الغربية حول موضوعات خاصة بها، وجهد هو في استجلابه، ولا ضير في ذلك، إذا كان الهدف هو أن تشارك أسئلة الثقافات المختلفة، وتتم الإفادة من أسئلة الآخرين وتوصلاتهم، لكن الضرر يقع، حينما يتم اللجوء إلى تطبيق حلول جهّزها الآخرون لتوافق حالات خاصة، على حالات لا يشترط فيها التوافق مع تلك الحالات، والمجذّبه إلى نموذج يراه قاراً، إنما هو في حقيقة الأمر تجريد ذلك النموذج من سياقاته، واعتباره نموذجاً كونياً متفرداً، تتجاوز فاعليته شروط الزمان والمكان. ويقدم طه حسين أكثر من دليل على هذا الأمر به مفهومه للتاريخ المطرد منذ الإغريق، والإيمان بما يصطلح عليه «بالمعجزة الإغريقية»، والأخذ بتبعية العقل الشرقي «القريب» للعقل الغربي، حيناً، والقول حيناً آخر بالاختلاف بين الاثنين بسبب اختلاف الطابع، وهو تصوّر أشاعته المركزية الغربية التي تتناقض نتائجها أحياناً، كما هو واضح في هذه القضية. والتعلق بمفهوم مروية الأدب، ومجاراة المستشرقين في شكوكهم التاريخية حول صحة الشعر الجاهلي، وغير ذلك كثير من الأدلة التي تؤكد أنّ الموجه الغربي لديه غول إلى مؤثر كونى مجرد، يتجه الاهتمام إلى تطبيقه، أكثر مما يتجه الاهتمام إلى أمر الموضوع واشتراطاته الخاصة. ووسط - كل هذا يظهر مبدأ «المقايسة» ليمارس أفعالا ثنائية، تثبت وتُبطل، تؤكد وتنفي، تستحوذ وتقصى. في الطرف الأول من تلك الثنائية يصار إلى الإعلاء من شأن كل الإشارات والرموز

والأفرت في عام ١٨٧٢، وتوالى البحوث والدراسات الكثيرة في هذا الموضوع^(٥٠). وتوجت تلك البحوث، بدراسة مارجليوث (أصول الشعر العربي) التي ظهرت في عام ١٩٢٥، وكان مارجليوث قد بدأ ينشر شكوكه حول صحة الشعر الجاهلي منذ عام ١٩٠٧، وكانت آراؤه مثار نقاش بين المستشرقين، فقد ردّ عليه «لايل» في مقدمته لـ «المفضليات» في عام ١٩١٨، وبلورها بصورة أولية، نشرت قبل زمن من الصياغة النهائية التي تضمنت معظم الحجج التي توسع بها طه حسين فيما بعد، وكانت استنتاجات مارجليوث تشكل اللبّ الأساس الذي ورد في متن كتاب طه حسين، بعد أن دمج مع مرويات ابن سلام الجمحي^(٥١).

انضمت كثير من جهود طه حسين الفكرية والنقدية ضمن إطار الموجه الثقافي الغربي الذي تدخل في ترتيب آرائه، لأنه امثل لسياقاته العامة، دون أن يقف منه موقفاً نقدياً حوارياً واقتباسات كثيرة التي حاول أن يكيفها لتوافق موضوعاته الأدبية أو الفكرية العربية، أدت في النهاية وظيفة مضادة لما ينبغي أن تقوم به، فبدل أن تمثّل طبيعة الموضوعات المدروسة، وتتمكن من أن تندمج في سياقاتها، لتقديم تحليل كفؤ وفاعل بوصفها مكونات ضمنية فيها، قامت، على العكس، بتحزيق الموضوعات، لتوافق الإجراءات العامة، والأهداف الأساسية التي فرضتها سياقات ثقافية مختلفة، فجاءت تلك الجهود، وهي تحمل في طياتها نوعاً من «الانتقائية التوفيقية» التي يشحب فيها الوعي النقدي، وترتفع درجة الانتقاء المرسل، هي نوع من التوفيقية التي تطمح أن تصالح الأضداد، دون أن يكون لها الوقت الكافي للبحث عن التجانس، أو الإلحاح على منظور واحد متلاحم، أو إدراك المسافة المراوغة التي تفصل بين التوفيق والتلفيق، فطه حسين يتعامل مع أدب الغرب ونقده باعتباره وجهاً آخر للتعامل مع الأدب العربي ونقده. وهو يجرب كل منهج ممكن في التعامل مع الأدب العربي القديم أو الحديث، ويحاول الإفادة من كل تصوّر نظري، أو إجراء تطبيقي، يعينه على تأصيل الدراسة الأدبية، فينتقل بين المناهج والنظريات وبين التصورات والإجراءات مثلما ينتقل المسافر بين العربات

والإبحاءات الخاصة بالتثبيت والتأكيد، إذا كان الهدف من «المقايسة» إثبات شيء، وعلى النقيض يصار إلى أبطال كل الإشارات والرموز والإيماءات ونفيها وإقصائها التي تعارض ذلك، وتنعكس الحالة، إذا كان الهدف من «المقايسة» نفي شيء وإبطاله.

لم يتمكن الوعي النقدي عند طه حسين من الالتفات إلى نقد المرجعية التي يصدر عنها، فالثقافة الغربية متعالية على النقد، وهذا يفضي إلى الأخذ بمقولاتها وحلولها وتصوراتها. ومع أن «إشكالية الغرب» بوصفه غرباً «كونياً» يمثل المركز الفاعل في العالم، والمعيار السليم في الثقافة والسلوك وكل المظاهر السياسية والاجتماعية والفكرية والاقتصادية، لم تكن مثارة لدى طه حسين بصورة نقدية، كما تثار الآن، فإن عمل طه حسين، في التحليل الأخير، يندرج في إطار التبشير - ليس بالمعنى الدعائي - بثقافة الغرب، وخاصة بعدها الإنساني، دون التدقيق فيما سيؤدي إليه ذلك التبشير. وهنا ينطبق عليه وصف شكرى فيصل، وهو أنه:

ليس الباحث الخطير فحسب، ولكنه داعية خطير للذي يذهب إليه، أو يأخذ به... إن كثرة أبحاثه ودراساته، هي أبحاث ودراسات من نحو، لكنها دعوات من نحو آخر... لقد كان البيان عنده... طريقاً للدعوة أو للفكرة، لا تحقيقاً لمتعة فنية أو نشوة نفسية.

الهوامش:

وهو في كل عمله «داعية من نوع خاص... يدعو إلى هذه الحضارة الجديدة» (٥٣). هذه «الحضارة الجديدة» التي يدعو إليها طه حسين، هي، كما يقول محمد مندور «الثقافة الأوربية» التي كان «يحاول في إيمان أن يدخلها في مجرى تفكيرنا» (٥٤). وبما أن أهل تلك الحضارة أقوياء ومتقدمون، فالدعوة لها بعد آخر، وهو الأخذ بتلك الحضارة والاندرج فيها، وتجريد الغرب من بعده الواقعي، والارتفاع به إلى مصاف النموذج المجرد الذي يجب أن يقتدى. والدفع باتجاه تقليده ومحاكاته، هو نوع من «التغريب» الذي يقوم على اعتبار مدّ المؤثر الغربي إلى كل مجالات الحياة، باعتباره مؤثراً إنسانياً خالداً. وطه حسين، يكثر من كلمة «خالد» في خطابه، حيثما ترد الإشارة إلى العقل اليوناني أو الثقافة الغربية.

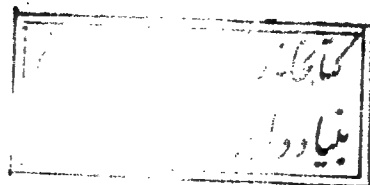
إن طه حسين الباحث والناقد، وبصفته الريادية، كان من أوائل الذين دشّنوا للإشكالية الفكرية - المنهجية التي ستتعاظم مع مرور الزمن، وهي إخضاع الذات، بجوانبها المتعددة، ومظاهرها المختلفة، لمعيار غربي، والنظر إليها بمنظور «الآخر»، والبحث فيها، تكوّنًا وماهية من خلال رؤية غربية وبوسائل غربية، فـ«التجديد» و«التحديث» لا تقوم لهما قائمة، إلا باحتذاء الآخر رؤية ومنهجاً، والأخذ بالأسباب التي أخذ بها، دون التحسب للملابسات الناتجة عن ذلك، والتعارضات الناشئة بسبب الاختلافات النسبية في الشروط التاريخية بين الثقافة الغربية والثقافة العربية.

- (٣) سيد البحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٣) ص ٥٠.
- (٤) جابر عصفور، المايا المتجاوزة (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٣) ص ٢٠ و ١٠.
- (٥) سعد الله ونوس، كتاب قضايا وشهادات اخصاص بطه حسين (قبرص، مؤسسة عيال، ١٩٩٠) ص ١١ - ١٧.
- (٦) جابر عصفور، هوامش على دفتر التنوير (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٤) ص ١٦٠.
- (٧) طه حسين، المؤلفات الكاملة (بيروت، دار الكتاب اللبناني، ١٩٧٣) ٩: ٥٠ - ٥١.
- (٨) م. ن. ٩: ٥٨.

(١) نجل حول هذا الضرب من القراءة على الكتب الآتية:

- مصطفى صادق الرافعي، تحت راية القرآن.
 - محمد فريد وجدي، نقد كتاب في الشعر الجاهلي.
 - محمد أحمد الغمراوي، النقد التحليلي لكتاب في الأدب الجاهلي.
 - محمد الخضر حسين، نقض كتاب في الشعر الجاهلي.
 - محمد لطفي جمعة، الشهاب الراصد.
 - محمد أحمد عرفة، نقض مطاعن في القرآن الكريم.
 - محمد محمد حسين، الاتجاهات الوطنية في الأدب المعاصر.
- (٢) عاطف المراتي، العقل والتنوير (بيروت، المؤسسة الجامعية، ١٩٩٥) ص ٢٤٠، ٢٥٠.

- (٩) طه حسين، المؤلفات الكاملة، ٨: ١٦٦.
- (١٠) طه حسين، قادة الفكر (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٩)، ص ٣٩ - ٤٠ وانظر الأعمال الكاملة ٨: ١٩٤: ١٩٥.
- (١١) م. ن. ص ١٤٨.
- (١٢) أرسطاطاليس، نظام الأثنيين، ترجمة: طه حسين، المؤلفات الكاملة ٢٩٠: ٨.
- (١٣) قادة الفكر، ص ٣٧.
- (١٤) م. ن. ص ١٥١.
- (١٥) م. ن. ص ١٥.
- (١٦) طه حسين، في الشعر الجاهلي (القاهرة، مطبعة دار الكتب المصرية، ١٩٢٦) ص ٩.
- (١٧) م. ن. ص ٤٤.
- (١٨) م. ن. ص ١٥-١٦.
- (١٩) م. ن. ص ١٢٦.
- (٢٠) م. ن. ص ٢٦.
- (٢١) م. ن. ص ٢٩.
- (٢٢) عزيز العظمة، العلمانية من منظور مختلف (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩٢) ص ٢٤٧.
- (٢٣) كارل لونيرو، تاريخ الآداب العربية، نشر مريم نالينو (القاهرة، دار المعارف، ١٩٥٤) انظر مقدمة طه حسين، ص ٩.
- (٢٤) م. ن. ص ١١.
- (٢٥) أحمد بو حسن، الخطابات النقدية عند طه حسين (بيروت، المركز الثقافي العربي، ١٩٨٥)، ص ٣٦.
- (٢٦) طه حسين، الأيام (القاهرة، مركز الأهرام للترجمة والنشر، ١٩٩٢) ص ٣٤٩.
- (٢٧) مصطفى عبد الغني، تحولات طه حسين (القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥) ص ٢٠، ٣٠.
- (٢٨) في الشعر الجاهلي، ص ١.
- (٢٩) المراهب المتجاوزة، ص ٢٠، ٢١.
- (٣٠) نسطاكي الحمصي، منهل الوداد في علم الانتقاد (القاهرة، مطبعة الفجالة، ١٩٠٧). ٨٩: ١، ١٥١.
- (٣١) صبري حافظ، أفق الخطابات النقدية (القاهرة، دار شرقيات، ١٩٩٦) ص ٩٨ - ٩٩.
- (٣٢) طه حسين، تجديد ذكرى أبي العلاء (القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٢) ص ٧.
- (٣٣) م. ن. ص ١٠.
- (٣٤) م. ن. ص ١٢.
- (٣٥) طه حسين، فلسفة ابن خلدون الاجتماعية، ترجمة: محمد عبد الله عنان، المؤلفات الكاملة ١٠: ٨.
- (٣٦) محمود أمين العالم، طه حسين مفكراً، انظر كتاب طه حسين كما يعرفه كتاب عصره، (القاهرة، دار الهلال)، ص ١٢٦.
- (٣٧) محمود أمين العالم، الجذور المعرفية والفلسفية للنقد الأدبي العربي الحديث والمعاصر، انظر كتاب الفلسفة العربية المعاصرة، (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٨)، ص ٨.
- (٣٨) الخطابات النقدية عند طه حسين، ص ٦٨.
- (٣٩) محمد مندور، في الميزان الجديد (القاهرة، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، ١٩٤٤) ص ١٠٢ و ١٠٣.
- (٤٠) طه حسين، حديث الأربعماء (القاهرة، دار المعارف) ٥١: ٢ - ٥٢.
- (٤١) في الشعر الجاهلي، ص ٧.
- (٤٢) م. ن. ص ٤٥.
- (٤٣) م. ن. ص ٤٥.
- (٤٤) م. ن. ص ٤٦.
- (٤٥) محمد عابد الجابري، التراث والحداثة (بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٩١)، ص ٢٥١.
- (٤٦) يوسف سليم سلامة، ديكاوت وطه حسين، انظر الكتاب الدوري، قضايا وشهادات الخاص بطه حسين، ص ٩٥.
- (٤٧) ديكاوت، مبادئ الفلسفة، ترجمة عثمان أمين (القاهرة، دار الشفاء، ١٩٧٩)، ص ٣٨ - ٣٩.
- (٤٨) م. ن. ص ١٠٦.
- (٤٩) في الشعر الجاهلي، ص ١٢.
- (٥٠) للاطلاع على التفاصيل، انظر: عبد الرحمن بدوي، دراسات المستشرقين حول صحة الشعر الجاهلي (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٨٦).
- (٥١) مرجليوث، أصول الشعر العربي، ترجمة: يحيى الجبوري (بنغازي، جامعة قاريونس، ١٩٩٤) انظر مقدمة المترجم ص ٣٠ - ٣١.
- (٥٢) المراهب المتجاوزة، ص ١٠ - ١١.
- (٥٣) طه حسين، تقليد وتجديد (بيروت، دار العلم للملايين، ١٩٧٨) انظر المقدمة بقلم شكري فيصل، ص ١٤.
- (٥٤) في الميزان الجديد، ص ١٠٤.



الكتابة الأدبية خارج المصطلح الأدبي

مدخل لقراءة مشروع كيليطو النقدي

محمد أزويطة*

نخرج منها، ونوجه لها ضربات من هذا الخارج^(١)، بل هي «موضوع مفتوح» يتضمن العديد من الاندساسات، والتدريبات المفاهيمية؛ إننا أمام أركيولوجيا ميتافيزيقية، تندس من خلالها صبح «حكائية عظيمة»، يمكن معاينتها في شكل ملاقط أحادية وازدواجية وثالوية تنزع إلى التماثل والانتشار، وفق سلاسل عنقودية، وطوابق ترابعية، وغائيات جدلية: نقف على ترسبات الميتافيزيقي، ضمن كومة -fais-، مفاهيمية تخيل مباشرة إلى الأصل والمركز والحقيقة والهيوية والحضور... كما نقف عليه في التوزيع التراتبي الطبقي المؤسس لتاريخ الميتافيزيقا الغربية من أفلاطون إلى هوسرل، توزيع يحيل إلى علاقات محكومة بالتوزيع إلى باطن/ ظاهر، واقعي/ خيالي، عمق/ سطح، دال/ مدلول، كلام/ كتابة... وأخيرا ثالث غائي يرتبط في سياق صياغته الجدلية الهيجلية بالتحقق النهائي، لتجلى الحقيقة، واكتمال حضورها.

- يتحرك الإبداع الفلسفي المعاصر في أفق جديد: نقد الميتافيزيقا بالكشف عن مساربها، وبيان اشتغال مفاهيمها، ورصد تموضعات سلاسلها العنقودية المتشابكة... مع ما يتطلبه هذا السلوك المعرفي من تموضعات استراتيجية، وبرامج منهجية قادرة في سياق مشاريعها الجديدة على إرباك المقاسم الميتافيزيقية أو خلخلة نسقها الممتد داخل انتظامات ثابتة وحصينة...

ما يكشف عنه هذا الاهتمام - بما هو استراتيجية - هو أن الميتافيزيقا ليست كلا موحداً، متجانساً، نستطيع حصر وقائعه بجمع المعطيات في إطار زمان ومكان محددين، مما يشكل مدونة ميتافيزيقية، نستطيع رجّ بنائها، وإرباك مفاهيمها وتموضعاتها، وتعبير دريدا J. Derrida «ليست تخمنا واضحا. ولا دائرة محددة المعالم والمحيط، يمكن أن

* باحث معربي .

- السبب الأول : هو أن الميتافيزيقا «مشروع»، من القوة التاريخية، والصلابة النسقية، يصعب تجاوزها بسيطة؛ بيان ذلك أن حلقة الترسب الميتافيزيقي من أفلاطون إلى هوسرل ومن كوجيف إلى فوكوياما تقابلها الحلقة المضادة بدءاً من نيته وهيدجر مروراً بفوكو، وانتهاءً بدريدا الذي تشكل وفقته المنهجية والمفاهيمية أخصب مرحلة في تفكيك العمارة الميتافيزيقية. وفي سياق عملية «التجاوز» تلك يتم نسج صياغات «مكتملة» ومنفلتة في الأوان ذاته من الحديث عن «النور الطبيعي» إلى «الأصلي» Proper الهيدجري، ومن متعالى هوسرل إلى إمبراطورية «الدليل» مع سوسير Saussure حيث يكشف دريدا دفعة واحدة عن سيرورة بلاغية مترسبة هنا وهناك. ونحن نرى كيف أن سوسير لم يكن له أن يتنصل من توظيف الدليل، بعد أن قام باقتراح ثنائية الدال والمدلول، والحال أن «اللغة الاستعمالية» ليست بريئة أو محايدة، إذ هي لغة الميتافيزيقا الغربية التي تحمل ليس فقط عدداً مهماً من فرضياتها المختلفة، وإنما فرضيات مترابطة ومكثفة بشكل نسقي^(٤).

- السبب الثاني : وهو أن اشتغال هذه المفاهيم هو من صناعة الغرب وتسويقه، كما أنها من استعماله ونقده، ومن قبوله ورفضه لها. وبمعنى آخر، فإن نقد مركزية السلالة - شرط علم الإنثولوجيا - كان معاصراً تاريخياً ونظاماً لتدمير تاريخ الميتافيزيقا. كما أن استئناف النظر في الثقافة الأوروبية، باعتبارها ثقافة المرجع، ليست لحظة خطاب فلسفى أو علمى، إنها لحظة سياسية اقتصادية كما يؤكد دريدا نفسه... مما يجعل السؤال عن خلفية نقد التمرکز في صيغته الأحادية أو الازدواجية: مركزاً محيط، غرباً شرق... وارداً. غير أن هذا الحذر الإيديولوجي هو

التشكيل الميتافيزيقي المذكور نابع في تشكله «الأصلي» من خطاب خارج من اللاهوت مباشرة، وسيمتد هذا الأفق، بكل مؤشرات الدلالية، وأماراته التشغيلية، وعبر حقبة متعددة إلى الاستقرار في فروع معرفية متنوعة في الفلسفة كما في الأدب، وفي اللسانيات كما في الإنثولوجيا وعلم النفس...

لنؤشر، إذن، على أننا أمام انتظام مفاهيمي، مبنين نسقياً هو جزء من اشتغال ممارسة، خضعت لتحويرات، كما اتخذت أشكالاً من التباين والتناغم، وهى في كل ذلك تحاول اجترار قيم متعددة من الثوابت الرؤيوية في نظرتها إلى الوجود.

سيكون مطمح الخطاب المعاصر، هو وضع الميتافيزيقا في أزمة، والبرهان في ذلك واضح. فرغم الطابع الوضاء لكل من أفلاطون وهيجل، فإن رجوع الصدى سيكون مفهوماً كتملك وقلب للطروحات الميتافيزيقية عندهما، وسواء اتخذت المعطيات شكل مقولات متعلقة بالنظرة إلى التاريخ أم ارتبط المتكأ المعرفى بالحضور ومشتقاته المبطنة حيناً، والمكتشفة حيناً آخر لمفهوم المركزة وتفرعاته المنطقية والعنصرية والقارية، فإن التشكيلات المعرفية المعاصرة (جينياولوجيا، حفریات، أنثولوجيا، تفكيك...)، قد اتخذت فرشاً نظرياً «متماسكاً» يضع المصير الميتافيزيقي موضع أكثر من سؤال، فلا غرابة أن تكون الأفلاطونية المضادة، وما بعد الهيكلية هما حجر الزاوية في التفكيك الفلسفى المعاصر. نحن نقرأ تحت فقرة «أفلاطون» فى القاموس الفلسفى الذى أمر به ستالين: «إيديولوجى من ملاكى العبيد». أما وجودية «سارتر» فى نقاشها ضد الماهيات، فقد كان أفلاطون هدفاً لها. وبالرغم من احترام هيدجر لما تبقى من الطابع الإغريقى فى المظهر الوضاء للمثل، فإنه يؤرخ المنعطف الأفلاطونى كبداية للنسيان. أما نيته فيصفه بالمرض الروحى للغرب، مرض معد أصاب كل الذين احترقوا الأفلاطونية^(٢) وبالموازاة أيضاً يعلن فوكو فى درسه الافتتاحى أن «عصرنا هو محاولة الانفلات من قبضة هيجل»^(٣)، أى السعى إلى إرساء تاريخ مضاد للتاريخ الميتافيزيقي كما أرسته المثالية المطلقة.

كيفما كانت الصورة التى نهدف من خلالها إلى رصد الاندساس الميتافيزيقي، فإن مغامرة من هذا الشكل تبقى مترددة لسببين:

ما يدفعنا إلى «استثمار» الأبحاث المتعلقة بالموضوع .

في سياق هذه الواقعية الجديدة في مساءلة الميتافيزيقي، بالاستناد إلى فرشها النظري، يمكننا ملامسة مشروع ع. كيليطو النقدي. وبهذا المعنى، فنحن لسنا أمام أصل ومعين لا ينضب يؤثر عليه ذلك الثالث الميتافيزيقي غرب/ شرق، بل إننا أمام مشروع يؤثر على حقبة جديدة في رج الميتافيزيقا، وتصديق نسقها وعدم الاستسلام لعرفيتها، حقبة تستجيب «لنفس الضرورات» التاريخية والحضارية هنا وهناك. مشروع ع. كيليطو، إذن، هو استراتيجية «شاملة» لتفكيك الخطاب النقدي «المتداول»، في العالم العربي، وما ترسب داخله من مقصديات منهجية ومفاهيمية، تشكل في مجموعها أفقا ميتافيزيقيا، يحكم رؤى الفكر والوجود معا.

هدف هذه المقاربة، هو التأثير على ملامح هذه الواقعية الجديدة في الخطاب النقدي العربي الحديث، وفي مقدمة ذلك، زعزعة العديد من الثوابت التي يأخذ مسلكها تفرعات منهجية، مفاهيمية أو إيديولوجية، جعلت من النقد الأدبي سياقاً لا حترار تلك الثوابت، مما استلزم عنه إستمولوجيا، غياب النظرة التاريخية، والافتقاد إلى الحد الأدنى من الموضوعية شرطاً كل عمل «علمي» يراهن على التجديد... ولما كان التقليد يعد إحدى خصوصيات ذلك الخطاب، فلا غرابة إذن أن يكون مكتفياً بذاته، بفضائه المقل الذي يشكل صورة للنفس المطمئنة، فلنرغمه إذن على «فتح الباب والاطلاع على ما يجري في الجهة الأخرى»^(٥). للقبض على بنية مشروع كيليطو النقدي في مساره، وحركية إنجازه اللانهائي، نكون ملزمين بالتوضيحات التالية:

١ - تراهن مقاربات كيليطو على خصوصية نقدية إبلاغية، تجعل من المتعة مطلباً مزدوجاً «متعة قراءة هؤلاء الكتاب الذين على هديهم وعلى هامشهم يرسم ويفكك... ومتعة قراءته هو بصفته ناقداً أدبياً»^(٦). هذه اللازمة ذات الوسم الشعري، تأخذ تفرعاً نسقياً هو جزء من اشتغال ممارسة تستهدف خلخلة نظام خطي، أفقي متعارف عليه، فضلاً عن

إرباكها لتراتبية، توزع اللغوى بين الواسف والموصوف، لتلامس إذن مستويات هذا التفرع، وأفق اشتغاله:

ليست المتعة فعلاً تزيينياً مجانياً، بقدر ما هي انتشار لبرغم في حد ذاتها، انتشار يمكن من التحكم في تجاوب النص، بكل مساره وثناياه... مما يجعل التوضع في سريان شبكته العلائقية مشاركة للنص ومساءلة له في آن.

إن الصياغة الأدبية لهذا المجال النوعي للخطاب النقدي، ليست وعاء أو مخزوناً وسائلياً للفكر، بل إنها وهي تنتقد المفاهيم ومحمولاتها، وعدم الاستسلام لعرفيتها، تفكر قضاياها وموضوعاتها، داخل اللغة التي بها تصوغها: إننا أمام كتابة مليئة بالمر والحدز - إذ إنها لا تحيل على أية صورة سوى كتابتها الخاصة - ، كتابة صعبة الإمساك، متعددة ومنفلتة، بحكم انتهاكها لتشكيل نقدي ظل ثابتاً... أى أننا أمام كتابة أدبية خارج المصطلح «الأدبي» لكنها في صميم السؤال الجمالي والأنطولوجي.

إن خاصية هذا التشكيل الجديد للكتابة، تدخل في تماس مقصدي، يفتح أفق ملامسة بنيات نصوص مختلفة منسية، ومهمشة «التصوص السردية للقرن الرابع» ابن نايقا وابن بفلان «أدب النوازل» أبو سهل والجمل، «السيرة» (ابن خلدون)... وبالتالي ملامسة بنية الثقافة العربية وأفق إبداعها.

٢ - تراهن مقاربات كيليطو على تحرير النقد الأدبي من العوائق الميتافيزيقية، تلك التي تتحكم في مجال حركيته، عبر انغلاق مفاهيمي مؤسس على وصاية المعنى، وعلى المدلول المركزي للنص استناداً إلى مرجعية راشدة. وبهذا المعنى، فإن هذا الأدبي ذا الخصوصية المغايرة، يعمل على تشكيل ممارسة جديدة تعمل على وسم مجالها وتوسيع حدوده، بالانفتاح على تشكيلات معرفية أخرى.

- يخص المبحث الأول تمثل المعطيات النظرية، والمنهجية والمفاهيمية التي تخص مبحث الحفريات، انطلاقاً من انشغالات منهجية، تخص النظر في تشكيلة خطابية ما، وفق كفاءة وصفية، تخص وحدات الخطاب، وانتظاماته برصد تكوّن مفاهيمه وموضوعاته... يتعلق الأمر بمقاربة نسقية تؤثر

إن الإغراء الشكلائي [من الشكل]، ليس ممكناً إلا بعد هزيمة معينة للقوة الداخلية للنص، في تعالقاتها، وتضامها البلاغي، وهو ما ينهض كيليطو ضده، منذ بداية مشروعه، إذ نثر داخل كل مقارنة على التحام لحركة ما يدرسه إلى حد محبة تلك الحركة وبالتالي الكتابة بميسمها الخاص جداً... وأخيراً، فإنها إذ ترسم اشتغالا وفق آلة الازدواج، المميّزة للخطاب النبوي، فهي تعمل على تفكيكها والفيض عنها، نحو أفق مغاير.

- يخص المبحث الثاني الانفتاح على استراتيجية دريدا الشاملة في تفكيك تاريخ الفكر الغربي، الذي يرى هو فيه فكراً ميتافيزيقياً، وخاصة تاريخ الفلسفة الذي يبنى في نصوصه المؤسسة على تمرکز لوجوسي واضح. يقول دريدا:

إن تاريخ (الميتافيزيقا)، وبالرغم من جميع الاختلافات، ليس فقط من أفلاطون إلى هيجل مروراً بلاينز، بل أيضاً خارج حدوده الظاهرة، مما قبل السقراطيين إلى هيدجر، كان يعتبر اللوغوس (logos) أصل الحقيقة بشكل عام^(١٠).

لتغذية هذه الاستراتيجية، اتجه دريدا إلى رصد الاندساس الميتافيزيقي في مباحث متمفصلة كاللسانيات والسيمولوجيا اللتين تنهضان على مفهوم «الدليل»، الذي يتضام نسقياً مع كومة من المفاهيم الميتافيزيقية المزوجة البناء (دال/مدلول. كلام/كتابة. تعبير/مضمون...).

في الأفق ذاته، يقوم دريدا بتفكيك الترسبات الميتافيزيقية داخل حقل «الأدب»، وبخاصة مفهوم البنية، والنص، والنقد، ومعالجة النقد النبوي لبعض الآثار الأدبية... بالمقابل وجد دريدا في بعض النصوص «الأدبية» - خاصة أمثله المفضلة «ملارميه، أرنو، باطاي» كل على شاكلته - انشغالا باستراتيجيات تفكيكية (قبل التسمية) ... وجد وحدات قلقة، غير قابلة للحصر، تسكن أفق المقابلة الفلسفية، وتصمد أمامه، تعمل على الإخلال بنظامه، مستعيرة كل مرة بعض أدواته ومفاهيمه^(١١).

التفكيك عمل استراتيجي، مهمته تفادي التجميد البسيط للمعارضات الثنائية الميتافيزيقية، والمراوحة البسيطة

على استلاب إستمولوجي، مسّ عمل المؤرخ التقليدي الذي كان يندرج في إطار البحث عن مظاهر الاتصال، وعن نظام «التوحيد» المرتبط نسقياً بكومة مفاهيمية (الإبداع والخلق، والوحدة، الابتكارية، الأصالة، المعنى...)، وبالمقابل تراهن الحفريات على الانفصال بوصفه أداة البحث وموضوعه، يدخل الانفصال في تماس مفاهيمي نسقي، يشتغل داخل أفق لانهائي مع مداليل (التقطع، الحد، السلسلة، الانتظام، الحدث...).

مجمل القول، يعمل تاريخ الفكر والمعارف والفلسفة والأدب، على إبراز تعدد الفصائل، وتقصى جميع مظاهر الانفصال، في الوقت الذي يبقى فيه التاريخ، بمعناه الكلاسيكي، ميالا إلى إغفال الأحداث المباشرة لصالح بنيات لا يمكن للإغفال أن يعرف طريقه إليها.^(٧)

إن الخطوات التي ينهجها ع. كيليطو في مشروعه النقدي، والقضايا التي يطرحها، والأدوات التي يستخدمها، والمفاهيم التي يعينها، والنتائج التي يصل إليها، ليست أجنبية في جانب منها عن التحليل النبوي، غير أنها تأخذ مستوى آخر من الانتظام داخل حقل خطابي تظهر فيه، وتتلاقى، وتتداخل قضايا نسقية، تهم النصوص الكلاسيكية بعضها يكاد لا يكون معروفاً^(٨)، وحين يتعلق الأمر بالخطاب الأدبي على مستوى معالجة النصوص فإن الحذر التالي يظل وارداً: إن رسم كيليطو مشروعه بالنبوي (الأدب والغربة بشكل خاص)، يبنى على مقتضيات متعددة، فهو أولاً يرمى إلى تدمير المركز بكل تنوعاته، سواء أعلق الأمر بالركون إلى مفاهيم، أم تحديدات على أساس أنها مكتملة، أم الاستناد إلى نماذج تشكل ثوابت مرجعية توجه أفق القراءة مسبقاً. ثانياً أنها تحتفظ لنفسها باللعبة الداخلية، التي تشتغل من خلالها النصوص فيما بينها، وفي علاقاتها مع نصوص أخرى، دون أن تسقط في الهندسة الرياضية الممنعة في الشكلائية النبوية... ومن ثم فإن استدعاءه بروب V. Propp أو جينيت G. Genette، وهو يتحدث عن تناول العلمي «الحقيقي» لـ «قواعد السرد مثلاً، لا ينبغي أن يفهم وكأنه [يصدد الدفاع عن الشكلائية]، بل [التنبية على المستويات المختلفة التي لا بد من مراعاتها، أثناء العملية النقدية...]^(٩).

بطبيعة الحال، فإن هذا المنحنى هو الذى يطبع النظر إلى المقامات: بضاعة معروضة فى متحف يعلوها الغبار شيئا فشيئا، تكشف عن غيبوبة دامت عدة قرون. غير أن الأخطر من هذا، هو أنه عندما يرجى تحقيقها، فإن الحذف يكون ملازما لبعضها، مما يؤدي إلى تشويه بنيتها تشويها يمس التراث العربى من عدة وجوه.

ما ملامح هذا الإقصاء، ما هى خلفياته النظرية، عندما يتعلق الأمر بمسألة القراءة؟

يؤشر كيليطو لأشكال القراءات المتبعة للمقامات، عبر لغة إيحائية تشخص بنيتها، ونزوعها المقصدى فى آن. يتعلق الأمر بنوعين من القراءة:

- القارئ/السائح الذى «يقتررب منها [على إطفاف قديمه]، مخافة أن يوقظها، فيكتفى بتأملها... نافضا رأسه باستياء.

- القارئ/المتسرع الذى «يقتررب منها بقرع الطبول، [فتستيقظ مذعورة]، ثم تعود توا إلى نوم أعمق من النوم الأول»^(١٤)، نافخا صدره بكبرياء.

وحما على التوالى: القارئ العربى، القارئ الغربى.

وهم الاتصال بما هو حضور:

قبل تحليل مستويات «الاتصال»، بما هى تأشير على ميتافيزيقا «الحضور»، لنسجل أولا أننا أمام معطى، يجد مرجعيته التاريخية والنظرية، لحظة الصدام مع الغرب، وما تولد عنها من إشكال نظرى حددت معطياته الإجرائية فى أربع نقاط:

* تعريف الذات بإزاء الآخر (الغرب).

* علاقة العرب بماضيهم.

* منهج العمل الذى يجب أن يتبع للعرب أن يتعارفوا ويعملوا بموجبه.

التعبير عن هذا الوضع الانتقالي، تعبيرا مطابقا عن المرحلة التى نعيشها فى الوقت الحاضر، وأن يكون بالتالى ذا قيمة «كونية».

عند مجال مغلق يؤكد شرعيتها. من هنا نلاحظ مع دريدا حركة مزدوجة، تتكرر بانتظام فى جميع قراءاته للأعمال الأدبية والفلسفية: ليس هناك من نص «متجانس»، هناك فى كل نص، حتى فى النصوص الميتافيزيقية الأكثر تقليدية قوى عمل هى فى الوقت نفسه قوى تفكيك للنص؛ هناك دائما إمكانية لأن نجد فى النص المدروس نفسه ما يساعد على استنطاقه، وجعله يتفكك بنفسه. ما يهم إذن هو الاستقرار أو التوضع فى النية غير المتجانسة للنص، والثور على توترات، أو تناقضات داخلية، يقرأ النص من خلالها نفسه، ويفكك نفسه بنفسه. فالمسألة، إذن، هى مسألة انتقالات موضوعية، ينتقل السؤال فيها من «طبقة» معرفية إلى أخرى، ومن معلم إلى معلم، حتى يتصدع الكل»^(١٢).

إذا كان الاستدلال على هذه المواقع يشكّل المحور الرئيسى لهذه المقاربة، فمن الضروري الإشارة إلى أن واقعية من نوع اهتمامات كيليطو، عادة ما ترتب عنها أسئلة تخص اهتماماتها النظرية والمنهجية، كما تخص «حدود» تلك الانشغالات، عندما يتعلق الأمر بنصوص عربية قديمة:

ما الذى يبرر هذه الرهانات؟ وما هى الآفاق التى تفتحها هذه المباحث عندما يتعلق الأمر بالأدب العربى الكلاسيكى (المقامات خاصة)؟ ليس هناك أدنى شك من إثبات هذه الحقيقة المرة المرتبطة بموقع المؤلفات السردية القديمة، والمقامات جزء منها: إقصاء متعدد الوجوه، متنوع الوظائف، محسوب على الأفراد والثقافات معا. كل مؤلفات كيليطو وبدون استثناء تؤشر - بشكل أو بآخر - إلى الاختزال الذى يلفت نظر القارئ/الباحث «الغربى» و«العربى» إلى السرد العربى القديم. «قرون من السرد يتم اختزالها إلى أربعة أو خمسة عناوين على أكثر تقدير. ولا شك أن الدهشة ستتملكنا جميعا، ونحن نسمع بمؤلفات، لا تدرس فى الجامعات، ولا توليها تواريخ الأدب كبير اهتمام». «عندما نقارن بين ما ألف حول السرد، وما ألف حول الشعر، فإنه لا يسعنا إلا أن نسجل «الضيم» الذى لحق بالسرد. ما أكثر الكتب التى تعنى بتاريخ الشعر العربى! أما السرد فلا أحد اهتم بتتبع مراحل، وإبراز أساليبه، بل من المرجح أنه لم يخطر لباحث ببال أن يكتب تاريخا للسرد»^(١٣).

لقد تعرضت هذه الأصناف من القراءات/ المواقف لانتقادات عديدة على المستوى المعرفي والمنهجي والمفاهيمي، وبهمنا هنا التأشير على الشكل الميتافيزيقي الذي يضمهم جميعا، وهو الاتصال بما هو تطابق.

قد لا نجد مفهوما أكثر عرضة لاستقطاب الميتافيزيقي، نظرا لقوة المحمولات التي ينظمها، ويدلل عليها نسقيا، من مفهوم التاريخ ومؤدياته، بل وأنغامه أيضا: إن تعريف الذات بالنسبة إلى العرب هو على الأخص تحديد الاستمرار التاريخي، «فهو الذي يضمن لها أن تستعيد كل ما ضاع منها، ويؤكد أن الزمان لا يفرق بين الأشياء إلا لكي يعيد إليها وحدتها»^(١٧). على أن هذه «الأصالة» القائمة على الحنين والانفعال ما تلبث أن تفصح عن هواجس مردها الضغط الشامل الذي أحدثه الآخر، يفقد الماضي من سيولته، والتطابق من قوته وصلابته، وبطبيعة الحال ينزع إلى «المحاكاة»، بوضع آخر واستمرارية تاريخية هناك. تحدث انزلاقات وتشوهات في التجارب والممارسات، التلون والتردد صور موازية لمشهد هذه المسرحية العجيبة.

هكذا، إذن، وفي غياب قراءة استراتيجية تراعى خصائص التراث العربي القديم، ونسق اشتغاله، بالمعنى الواسع لكلمة «نسق» (المؤلف - الرسالة - القارئ) ... وفي غياب وعي منهجي بالإجاذات الغربية، وشروطها النسقية، فإن الانفلات الدائري سيبقى ممتدا وشاسعا، وهو لا يمكن أن يؤدي - بقارئ المقامات خاصة - إلا إلى ما يلي:

- إما أن يتعد عن النص، مكتفيا بتأمله تأمل السائح فيحكم على نفسه، مادام لا يرى فيه إلا هوسا وجنوناً. وفي وضع مماثل قد يجعل منه «أصالة» عربية، دون قدرة على البرهنة عليها، في غياب فرش نظري يجلو النسق (المقامي) في بنيتها النوعية، وفي علاقاته مع أنواع ومجالات معرفية أخرى.

- «وإما أن يسقط ذاته على النص، لكن في هذه الحالة، يوصم هذا الأخير بالقصور والنقص». ومرد هذا الاستياء الذي يصاب به القارئ العربي هو اللجوء إلى المقارنات المجانية إذ «يتغمم الموضوع، ويفسد المنظور منذ البداية: إن مقارنة

وإذا استخدمنا التعبير بالصورة، يمكننا القول إن العرب ماضون في البحث، منذ ثلاثة أرباع القرن، عن شيء ما: عن ذواتهم، عن ماضيهم، وعن عقل كوني، وعن تعبير مطابق. وإذا استعملنا صيغة مجردة، نقول بالأصح، إن الإشكالية العربية تتلخص في مفاهيم الأصالة، والاستمرار التاريخي والكونية والتعبير^(١٨). من خلال هذا الوضع الإشكالي للإيديولوجية العربية المعاصرة، يصنف العروى مستويات الوعي النهضوي في ثلاثة نماذج:

«الوعي الديني - الوعي الليبرالي - الوعي التقنوي». ومادامت هذه النمذجة محددة بالفكرة المكونة عن الغرب، باعتباره عدوا يجب «رفضه»، أو ضرورة حضارية، تاريخية يلزم الأخذ بها، فقد ترتب عن ذلك موقفان «متعارضان»: الموقف الأول يراهن على تجربة «الماضي»، وإنجازاته، يستمد منه الحلول الجاهزة لمشاكل الحاضر والمستقبل، وقد تجلّى ذلك في القراءات المناهضة عن التراث العربي، مادام مستودعا «للهويته»، مخزونا «لأصالتهم»... الموقف الثاني يدعو إلى تبنى النموذج الغربي المعاصر، بوصفه نموذجا للعصر كله، أي النموذج الذي يفرض نفسه تاريخيا كصيغة حضارية للحاضر والمستقبل، وقد تبلور ذلك في القراءات الإسقاطية للتراث العربي.

كلا الموقفين، فضلا عن آلية القياس المشتركة بينهما^(١٩)، يستندان إلى أصل معين ويحاولان ربط اتصال إما مع الماضي أو مع الحاضر «حاضر الغرب» بطبيعة الحال. في الموقف الأول، نكون أمام إيديولوجية دفاعية، تتخذ من تجربة الماضي - الذي يتلون حسب المواقف واللمحظات - مرجعية لإعلان «حضور» الذات وتثبيت أفق إنشغالاتها وبرامجها حاضرا ومستقبلا، وفي الموقف الثاني تصبح أمام إيديولوجية تبريرية، تجعل من الحاضر الغربي - على اختلاف نظمه السياسية والفكرية - مرجعية «لإثبات» الذات، بإعلان رفضها لواقع سلبى ينبغي تجاوزه عن طريق اللحاق بالغرب.

كلا الموقفين أيضا - وأصنافهما العديدة، والمتداخلة بشكل مبتذل - يحثان، عن نوع من «المصالحة»، تأخذ شكل تطابق مع التاريخ العربي أو التاريخ الغربي.

المقامة بأنواع أزهرت فى حقل ثقافى آخر، معنى الإفضاء حتما إلى النظر إليها سلبيا، تحت مظهر النقص، وطبعاً يجد المرء نفسه حائقا أمام خيبة هذا الأمل الكبير»^(١٨).

وهم الانفصال بما هو حضور:

يتعلق الأمر بالقراءة الاستشرافية، والتي رغم ماثرتها ودأبها، لم تؤد إلا إلى نتائج هزيلة، وذلك حين تؤكد أنها دراسة موضوعية، وبحث عن «الحقيقة» منزّه عن كل غرض^(١٩). لكن سرعان ما يتكشف المرجع المتعالى، المرتبط بالشوفينية والتعصب، مادام الافتراض المسبق لدى المستشرق هو دائما أن يبالغ فى تقدير الماضى (ثقافة اليونان) والحاضر (الحاضر الأوروبى). أما الليبرالى العربى الذى يأخذ بمنهج مستشرق العلمى واضعا بذلك نفسه فعلا فى مستقبل حقيقى، فإن نتائجه تأخذ المسار المتعرج نفسه مادام يقرأ لتراث العربى «قراءة أوروبوية النزعة»، أى ينظر إليه من منظومة مرجعية أوروبوية، ولذلك فهو لا يرى فيه إلا ما يراه الأوروبى.

هذا المعطى الاستشرافى ليس جديدا، خاصة وأن الغرب محكوم عليه كى يتمركز أن يتهم المحيط بكل هامشية وابتذال، بل إن «قوته» مبنية على هذا الحساب المضنى، والخادع فى الوقت نفسه، ومن الضرورى أن «يكون موقف رينان [من المقامات] محسوبا لا على فرد فحسب، بل أيضا على ثقافة، مادامت مقاربة رينان «تعرض نفسها صراحة تحت شعار «أوروبيا»»^(٢٠).

قد لا يخرج الإيديولوجى العربى فى الجدل المستمر، الناشب بينه وبين المستشرق، عن الاكتفاء بإماطة اللثام عن القبلية الإيديولوجية لدى خصمه المستشرق، واصفا إياه بجميع النوع المعروفة، دون أن يضع انتقاده فى المستوى نفسه. لنلاحظ هذه الخصوصية:

يقوم عمل كيليطو على سلوك استراتيجى فى تفكيك أفق الانفصال، الذى يحتكم إليه رينان: «يحاول رينان قبل كل شئ أن يرسم خطا فاصلا بين فضائين نقيضين، يتواجهان دون توسيط ولا تسوية: أوروبيا والشرق. القطيعة تامة من فضاء لآخر، والانفصال حاسم»^(٢١). نحن هنا أمام تراتبية عنيفة، وفى مواجهة تعارض ثنائى فلسفى، وليس أمام

تعايش سلمى لشيئين متواجهين، بل إن أحد الأطراف «متحكم» فى الآخر، إكسيولوجيا، هل يقتضى الأمر تشويش الرتبة أم تغييرها؟ فى كلتا الحالتين سنحافظ على هيمنة البناء الميتافيزيقى. يتعلق الأمر إذن بالوقوف داخل أرضية ونظام ما نريد خلخله تركيبه. ما يلزم هو تتبع الفجوات والتوترات المندسة التى تبدى فيها اللانسجام الذى يطبع النظر إلى الأشياء، ومن خلال عمل هذه الصورة البلاغية (التصحيح) سنلاحظ أن رينان يناقض مكتسباته مادام لا يتمكن من «الالتزام الكلى بالانشطار» بين أوروبا والشرق. يتفكك النص من ذاته.

إن التسامى ذا المنزع «المشالى» ينتظم صراحة فى أفق قراءة وحيدة للمعنى، تتضمن مع غائية معينة، لتشكل بذلك منزعا كليانيا، مجال هذا الوسم ومنطلقاته الوهمية، تتكشف من خلال هذه الزيادة الخطيرة، حيث «العدو» ليس خارجيا بالدرجة التى نعتقد: إنه هنا داخل الحدود مقتحما القلاع، محتلا قطاعات كان يعتقد أنها ممتعة، فتتكشف عن كونها هشة يمكن اختراقها»^(٢٢). اختراق يفجر تراث رينان نفسه، ومعه نظام تشكيكه اللغوى (من لغة الصرامة إلى سوء الذوق)، حيث نقف على كتابة منشطرة، مزاحة، تخلخل كما تترك كل احتمالات النقدية، والوصفات الجاهزة من تصدع النوع مع الحريرى إلى صعوبة التصنيف مع كيليطو.

لنثبت معا أن من خصوصيات الوعى النهضوى بكل تياراته، بما فيها الوعى الاستشرافى الحاضر بكل نقله فى تلك التجارب، هو أنه فكر منفصل على ذاته، يعيش داخل قوالب مفاهيمية، ومقولات زمنية خاصة، حيث يتم الاستناد إلى سلطات معينة، تشغل نسقيا داخل مداليل متعالية، وغائيات تيولوجية، ومن هنا يحدث الانفلاق المؤشر على انفلاق الميتافيزيقا، وهى تراهن على حضور «الحقيقة» ومؤدياتها.

يحاول كيليطو، إذن، تجاوز كل أشكال الاحتواء التى ينتظم أفقها داخل النظم الفلسفية الكلاسيكية، والتى يتم توسيع أفاق اشتغالها داخل نماذج نقدية متداولة، ومن خلال ذلك يقوم بمحاورة تلك المناهج من جهة، وإقامة علاقة خاصة مع التراث السردى من جهة أخرى.

الحريري، قلت إن ذلك الانفتاح، وهذا الاشتغال ملزوم بوسمين:

الوسم الأول: هو أنها مباحث لانهائية، مادامت تشتغل داخل عوائق وتقلبات مفاهيمية، بل وداخل فرضيات ليست وليدة اليوم.

الوسم الثاني: هو الحذر الذي يلزم كل كتابات كيليطو، وفي مقدمتها الخلط النظري الذي قد يحدث للقارئ، وهو يتناول الأدب القديم، بمفاهيم «أدبية» وليدة القرن التاسع عشر، مما يؤدي إلى انزلاق في الرؤية والمنهج.

لقد ولّى ذلك الزمن الذي كانت فيه المؤلفات التراثية القديمة تشير الانزعاج وتوسم بالدهشة والنفور عند البعض، والتقيؤ والدوار عند البعض الآخر، لتأخذ موقعها وفضاءها الإشكالي، باعتبارها مظهرا تعبيريا يشكل إلى، جانب النتاج المعرفي والشعري، الهيكل الكلي للثقافة العربية بتجلياتها الفكرية والإبداعية، ليس هذا وحسب، بل إن الانتظام في التراث الذي يأخذ شكل العودة إلى «الأصول» يشكل ميكانيزما نهضويا عاما، مما يجعل «الارتكاز» عليها وسيلة لنشاند المستقبل أمرا لازما. «ومن هنا، فإننا إذ نعكف على النص الكلاسيكي، فنحن نعكف على درس أنفسنا، والخطاب عن الماضي هو في الآن ذاته خطاب عن الحاضر» (٢٣).

من هنا، يأخذ الانفتاح على تشكيلات معرفية جديدة بعددين أساسيين:

البعد الأول: يخص الانطلاق من برنامج محدد، يتوفر على صياغة نظرية واضحة، وإطار منهجي يحصر الإشكالية ويوزع المفاهيم المعتمدة التي تأخذ شكلا نسقيا؛ إذ يحيل بعضها إلى البعض في إطار علاقات متبادلة. ومن الضروري أن تكون النتائج السلبية، والإخفاقات المسجلة في تعامل القارئ مع المقامات:

- دراسة التأثيرات التفصيلية، التي تتضح سرايتها.

- إعلان أصالة لا يمكن البرهنة عليها.

لها تفسير بسيط. ذلك أنها لم تصغ في إطار منهجية دقيقة، وفي غياب ذلك فإنها طرحت بصورة مغلوطة.

البعد الثاني: يخص تبييئة المفاهيم الغربية، وإخصابها بوضعها موضع العمل، وبتلقيحها بنتائج ما كانت منتظرة، مما يدل على انفتاح متعدد الأبعاد.

تأسيسا على ذلك، فإن انفتاح كيليطو على فوكو في مقارنته للمقامات كخطاب له قواعده الانتظامية... كما أن اشتغاله على تفكيكية دريدا في دراسته للمقامة الخامسة عند

الهوامش:

(١) الكتابة والاختلاف، ص ٤٧.

(٢) بيان من أجل الفلسفة. أ. باديو، مجلة العرب والفكر العالمي، ترجمة وتعليق مطاع صفدي، العدد الثاني عشر، خريف ١٩٩٠.

(٣) أسس الفكر الفلسفي المعاصر، ص ٩ مأخوذ عن نظام الخطاب، فوكو، ص ٧٤.

(٤) مواقع دريدا، ص ٢٣، ترجمة وتقديم فريد الزاهي.

(٥) الغائب، ع. القناح كيليطو، ص ٤٤.

- المقامات، ع. القناح كيليطو، ص ٢٢٠.

(٦) مقدمة / تصدير ع. الكبير الخضبي لكتاب الأدب والغربة لكيليطو.

(٧) حفريات المعرفة، ميثال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ٨، ٧.

(٨) الإحالة إلى الدراسة المقدمة المقامات لعبد الفناح كيليطو.

(٩) الأدب والغربة، ص ٣١.

(١٠) De je la grammatologie p.11-12.

(١١) مواقع (دريدا)، ص ٦٧، ترجمة فريد الزاهي.

(١٢) دريدا. الكتابة والاختلاف. ترجمة كاظم جهاد ص ٤٥.

- نحتفظ لأنفسنا بهذين المبحثين (فوكو- دريدا) حفريات/ تفكيك،

كموجهين لهذه المقاربة، أما انفتاح كيليطو، فمتمدد المجالات: يكتفي

تصفح بليوغرافيا كل مؤلف عنده، لإثبات ذلك.

(١٣) كيليطو ١٩٨٨ الحكاية والتأويل ص ٦٥.

- كيليطو ١٩٩٣، المقامات ص ٦.

- (١٤) الغائب - ظهر الغلاف.
 (١٥) ع. الله العروى الإيديولوجية العربية المعاصرة، ص ٢٠.
 (١٦) نحيل إلى مؤلفات العروى والجابري على السواء .
 (١٧) حفريات المعرفة ميشال فوكو، ترجمة سالم يفوت، ص ١٣.
 (١٨) المقامات ع. الفتاح كيليطو، ص ١٧٥.
 (١٩) محمد عابد الجابري نحن والتراث، ص ١٤.
 (٢٠) المقامات ع. الفتاح كيليطو، ص ١٦٩. ترجمة ع. الكبير الشرفاوي.
 (٢١) المرجع نفسه .
 (٢٢) المقامات ع. الفتاح كيليطو، ترجمة ع. الكبير الشرفاوي، ص ١٧٢.
 (٢٣) المقامات (٩٣) عدالفتح كيليطو، ص ٨.
 - الحكاية والتأويل، دراسات في السرد العربي ١٩٨٨، دار توبقال للنشر.
 - المقامات، السرد والأنساق الثقافية، ترجمة عبدالكبير الشرفاوي، الطبعة ١٩٩٣.
 - لسان آدم، ترجمة ع. الكبير الشرفاوي، الطبعة الأولى ١٩٩٥.
 - حاك دريدا، الكتابة والاختلاف، ترجمة كاظم جهاد.
 تقديم: محمد علان سينا، دار توبقال للنشر. الطبعة (١) ١٩٨٨.
 - حاك دريدا: مواقع، ترجمة فريد الزاهي. دار توبقال للنشر، الطبعة الأولى ١٩٩٢.
 - Jacques Derrida - De la grammatologie. & Paris 1967.
 - عبدالسلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، الطبعة الأولى ١٩٩١.
 - عبدالسلام بنعبد العالي: مجاوزة الميتافيزيقا، دار توبقال للنشر.
 - التراث والهوية، دار توبقال للنشر ١٩٨٧.
 - حفريات المعرفة، ميشال فوكو. ترجمة سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، الطبعة الأولى ١٩٨٦.
 - فصول مجلة النقد الأدبي «مدخل إلى قراءة دريدا» كاظم جهاد المخلد الحادي، عشر العدد الرابع، شتاء ١٩٩٣.

قائمة بأسماء المراجع المعتمدة

- مؤلفات ع. الفتاح كيليطو:
 - الأدب والغربة، بيروت دار الطليعة - ١٩٨٢.
 - الكتابة والتناسخ، ترجمة عبدالسلام بنعبد العالي. بيروت/ الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي ١٩٨٥.
 - الغائب، دراسة في مقامة للحريري ١٩٨٧. دار توبقال للنشر.



النقد الجمالي في النقد 'الأسنى'

قراءة لجماليات الإبداع وجماليات التلقي كما يطرحها
كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغذامي

معجب الزهراني*

ذوقنا شرحًا علميًا يرهن على صحة الحكم
الجمالي. (الخطيئة... ص ١١٧).

مدخل / تمهيد:

قد نتعامل مع «النقد الجمالي» على أنه مفهوم عام
تتسع دلالاته لتشمل أية قراءة، حتى وإن كانت جزئية،
صدفية وعابرة، تتوقف عند العناصر الفنية «الجمالية» في
النص الأدبي سواء كان قصيدة أو قصة أو رواية أو مسرحية،
وسواء أفادت القراءة هنا من «علم الجمال» أو «فلسفة الفن»
بمفهومهما الحديث أو من الدرس البلاغي العربي التقليدي.
هذه الدلالة يمكن أن تغري الناقد بإجراء بحث استقرائي
يشمل جل الكتابات النقدية المهمة التي أنتجت في الفضاء
المشار إليه أعلاه منذ أن نشر محمد - سن عواد كتابه
(خواطر مصرحة) في العشرينيات من هذا القرن.

إشارة:

... وكل ما هو خارجي عن اللغة فهو غير قابل
للإدراك الإنساني ولهذا فإن اللغة هي الحقيقة
الإنسانية القابلة للإدراك وتشخيصها هو تشخيص
للحقيقة الإنسانية. وبذا تصبح دراسة الأدب
فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية وهذا ما
نسعى إلى إكسابه لدراستنا هذه. (الخطيئة... ص
٨٥).

دليل:

... ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة
نقرض ذوقًا مصطنعًا للأدب وإنما نقترح تحليلًا
نقديًا (علميًا) لشرح أسباب ما هو جميل في

* جامعة الملك سعود بالرياض ، قسم الأدب العربي ، كلية الآداب .

الذين يتعرضون لما لماء لبعض العناصر الفنية في هذا النص أو ذاك فيحللوننها ويحكمون لها أو عليها من هذا المنظور الانطباعي العام، أي بعيداً عن مرجعية نظرية ومنهجية جمالية حقاً.

هنا اتضح لي جانب من الإشكال الذي أود طرحه في هذه المقاربة وهو أن «النقد الجمالي» في هذا الفضاء يتحدد بغيابه أكثر مما يتحدد بحضوره وفاعليته وذلك ببساطة شديدة لأنه لم يؤسس بعدد كما ينبغي، وفي المستويين النظري والتطبيقي.

لكن تلك القراءة الاستكشافية ذاتها دلتني إلى أول وأهم محاولة جادة لطرح القضايا الجمالية المتعلقة بالنص الأدبي إنجازاً وتلقياً ومن منظور حديث وجدير تماماً بالخطاب النقدي التقليدي السائد في هذه المنطقة إلى وقت قريب، هذه المحاولة ماثلة في كتاب (الخطيئة والتكفير) لعبد الله الغدامي^(٥).

فهذا الكتاب هو، حسب علمي، أول إنجاز نقدي في الجزيرة العربية يسعى إلى التعريف بالاتجاهات النقدية الألسنية الحديثة ويعمل على استثمارها نظرياً ومنهجياً في قراءة جديدة ومجددة لمجمل الإنجاز الأدبي للشاعر والكاتب الكبير حمزة شحاتة. وفي إطار هذه المحاولة الرائدة، يناقش الناقد العديد من القضايا الجمالية المركزية في النص الأدبي، كتابة وقراءة، من هذا المنظور المعرفي - الجمالي الجديد.

هنا تحديداً يتضح الجانب الثاني من الإشكال، ويتعلق بكون ذلك النقد الجمالي الغائب أو المغيب في / عن الخطاب النقدي السائد في هذه المنطقة يمكن، بل يتعين، استثماره وتفعيله في سياق النقد الألسني أو النظرية الشعرية الحديثة. ذلك لأن غياباً أو هامشياً أمر لم يعد مقبولاً وإن أمكن تبريره في المقاربات السابقة من جهة بغياب الفلسفة عموماً من مؤسساتنا التعليمية. والفلسفة هي كما نعلم المرجعية الأولى والأهم لفلسفة الفنون ولعلم الجمال الحديث، كما تبلورت أطروحاتها في أعمال ألكسندر باومغارتن وكانت وهيجل وكرونتشه وجورج سانتانا وتيودور

وهذه القراءة، في هذا المقال، يمكن أن تشكل موضوعاً لأطروحة جامعية تنجز على مدى سنوات وتتطلب قراءة عشرات المؤلفات النقدية الجادة فضلاً عن مئات الدراسات والمقالات النقدية المنشورة في المجلات والجرائد المحلية والعربية، ويمكن أن تشكل هذه الأطروحة تنمية وتوسيعاً وعميقاً لما ورد في كتاب محمد عبد الرحيم كافود (النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي) وتحديدًا تحت عنوان «النقد الفني»^(١).

وهي قراءة حاولت فيها إجراء قراءة استكشافية لمجموعة من المؤلفات النقدية التي يمكن اعتبارها «مثلة» للخطاب النقدي الجاد في هذه المنطقة لأنها أُنجزت من قبل أكاديميين هم في حكم «النقاد المحترفين» أمثال منصور الحازمي، محمد الشامخ، إبراهيم غلوم، نوريه الرومي، حسن الهويمل وغيرهم من الأسماء المعروفة في هذا المجال^(٢).

لكن هذه المحاولة لم تفض بي إلى ما أطمح إليه، لأن هؤلاء النقاد وأمثالهم كانوا منشغلين إما بتتبع تاريخ تطور الأشكال الأدبية كالقصة والرواية والمسرحية، أو بمقاربة الموضوعات والدلالات الاجتماعية والنفسية والإيديولوجية للنصوص موضوع القراءة. وهنا يكون من الطبيعي والمنطقي ألا يتوقف أحدهم عند قضايا النقد الجمالي باعتباره اتجاهًا ونمطًا من المقاربات المبنية على أسس نظرية معينة وله إجراءاته التطبيقية الخاصة التي يوظفها ويستثمرها الناقد وصولاً إلى أهداف وغايات خاصة هي الأخرى. وللتثبت من وجهة هذه الملاحظة يكفي أن نعود إلى كتاب محمد كافود المشار إليه أعلاه حيث نجد أن ما يسميه الباحث بـ «النقد الفني» لا يرد إلا في صورة أحكام انطباعية عابرة لدى قلة من النقاد وبعضهم لا ينتمي أصلاً إلى المشتغلين بالنقد الأدبي، كمحمد جابر الأنصاري، ثم إن هذا المفهوم يظل مضطرب الدلالة حتى عند مؤلف الكتاب^(٣).

وحتى إذ نصادف كتاباً نقدياً بعنوان (فن القصة القصيرة في الأدب السعودي الحديث)^(٤) لا نجد فيه أكثر مما نجده لدى نوريه الرومي أو الأنصاري أو غيرهم من النقاد

أدورنو خاصة. كما أنه يسر من جهة أخرى يكون الدرس البلاغي العربي التقليدي قد أصابه من الجمود ما جعله هو ذاته في أمس الحاجة إلى إعادة بناء ذاته على ضوء الدرس الألسني ليعود كما كان في أوائله مصدراً رئيساً من مصادر النظرية النقدية. بناء عليه نأمل أن تكون هذه المشاركة ذاتها امتداداً لجهد الغدامي ولجهود بعض النقاد الجدد الذين ينطلقون في كتاباتهم من المرجعية الألسنية - الشعرية ذاتها^(٦).

إجراء:

بعد قراءة مثالية لفصول هذا الكتاب رأيت أن أوزع مقارنتي له على ثلاثة محاور متعاقبة ومتراصة بحيث أناقش القضايا الجمالية فيه من زوايا أو في مستويات متعددة، مختلفة ومتكاملة، ففي مرحلة أولى سأعمل على تحديد الإطار المرجعي لهذا النمط الجديد من الكتابة النقدية التي تمثل قطبة معرفية مع الكتابات النقدية التقليدية القديم منها والمعاصر، كما سيتضح لاحقاً. الهدف من هذه المقاربة الأولية العامة إيضاح مدى أهلية النظرية النقدية الألسنية لإعادة تأسيس القضايا الجمالية المركزية الخاصة بالإنجاز الإبداعي اللفظي. أما من حيث الإجراء، فإن هذه المقاربة ستنهض على التمييز النسبي، والضروري، بين ما يمكن أن يسمى بـ «النقد الألسني الصارم» و«النقد الألسني المرن» الذي ينتمي إليه ويشارك فيه الغدامي في كل كتاباته النقدية، كما سري.

في قراءة لاحقة سأحاول مناقشة طبيعة التجربة الجمالية في الكتابة الأدبية - الفنية باعتبارها إنجازاً لغوياً يكتسب أدبيته أو جماليته بمدى عدوله أو انحرافه باللغة عن استعمالاتها النفعية التداولية إلى الاستثمار الجمالي. هنا نعتقد أن النقاش لا بد أن يتمحور حول كلمة «الشاعرية Poetics» التي يحولها الناقد نفسه إلى مفهوم مركزي له وفيه من المرونة الدلالية ما يسمح له بكشف وتحديد طبيعة التجربة الجمالية في مستوى الخطاب الأدبي عامة، كما في مستويات النص والجملة والكلمة الأدبية أو «الشاعرية».

أما في المرحلة الأخيرة من القراءة، فستركز على أطروحات واجتهادات الناقد بصدد جماليات التلقي، مما يعني التحول إلى القراءة الجمالية التي يشارها المتلقي من حيث هو طرف رئيسي في تجربة الكتابة. وأعني هنا بالمتلقي ذلك الناقد المحترف الذي يعي جيداً أن أحكامه الجمالية لا بد أن تبرر وتعلل استناداً إلى ضوابط معرفية «موضوعية» وعلمية قدر للممكن، وهذا ما يميزها عن الأحكام الانطباعية العفوية. هنا أيضاً سيكون مفهوم «الشاعرية» منطلق الحوار مع رؤى وتصورات الناقد بهذا الصدد؛ لأن الشاعرية، تسمية أو صفة، تشمل الكتابة والقراءة، وسيحضر مع هذا المفهوم مفاهيم أخرى كمفهومي «الأثر» و«التوازن الانعكاسي» لكن باعتبارها هي ذاتها جزءاً من منظومة المفاهيم «الشاعرية».

وكأية قراءة نقدية حوارية جادة، فإن هدفنا من هذه المقاربة/ القراءة لا يتمثل في إعلان الاتفاق أو الاختلاف مع آراء واجتهادات الناقد، رغم تعاطفنا المبدئي معها في عمومها، بقدر ما يتحدد بالعمل قدر الطاقة والجهد على بلورة وتعميق القضايا الجمالية المشار إليها أعلاه أملاً في اكتشاف حضور النقد الجمالي في خطابنا النقدي المحلي والجهوي والعربي. فغياب هذا النقد أو هامشيته ظاهرة عامة في النقد العربي، وبالتالي فإن إعادة تأسيسه وتفعيله هي مسؤولية جماعية مشتركة، وهذا تحديداً ما يشير إليه قول الغدامي نفسه:

ومن الواضح أن النقد الأدبي عندنا قد انحرف منذ زمن طويل عن جادة الصواب وصار علماً للقبول والمضامين بينما كان أصلاً عند فصحاء العرب علماً بجماليات النص وكانوا يحرصون على جمال القول وشدة أسره^(٧).

وأخيراً، فلعله من البديهي القول بأن تركيزنا على (الخطيئة والتكفير) لا يعني إغفالنا كتابات الغدامي الأخرى، وبالتالي فإننا سنعود إليها في مواضع عديدة من هذه المقاربة.

٢ - ٥ : سؤال المرجعية/ المرجعيات

هناك مقولة كثيراً ما تتردد بين المشتغلين في حقل النقد الأدبي تؤكد أن النقد الألسني الحديث يغيب أو

يهمش «القيمة الجمالية» كما يهمل «المعنى» في النص الأدبي. ذلك لأن سعيه الحثيث والمتصل، ومنذ الشكلايين الروس تحديدًا، إلى علمنة ذاته تدفع به إلى التركيز فحسب على الظواهر الأكثر قابلية للتحديد الصارم والوصف الموضوعي والتحليل العلمي كالأشكال والبنى والتقنيات والأساليب والوظائف.

من هنا، يكون من الطبيعي والمفهوم، حسب هذه المقولة، أن يتجنب الناقد الألسني المحكوم والموجه بهاجس «العلمنة» أحكام القيمة الجمالية ما دامت تصدر بالضرورة عن الذائقة الفردية «الاختلافية» بطبيعتها، مثلما يتجاوز البحث عن/ في «المعنى» النفس أو الاجتماعي أو الإيديولوجي أو التاريخي؛ لأن النص الأدبي حمال أوجه ودلالات متعددة إلى درجة يستحيل معها حصرها أو اختزالها.

لكن إلقاء نظرة إرجاعية على أهم الإنجازات النقدية التي انبثقت من الدرس الألسني وظلت تحاكيه وتستلهمه وتستعير منه فرضياتها ومفاهيمها ومصطلحاتها، مثل الشكلاية والبنوية والأسلوبية والسيمائية، تكشف أن هناك تيارين رئيسين يبرر أحدهما، وبشكل نسبي، المقولة السابقة، بينما يبين الثاني أنها لا أكثر من توهم وفهم سيء شاع فقبل على أنه حقيقة أو مسلمة.

التيار الأول اتخذ من الدرس الألسني، الذي سبى لاحقًا بـ «اللسانيات الصارمة» Hard Linguistics، نموذجًا له فوجه اهتمامه إلى المظهر اللغوي للنص الأدبي ليضفي على خطابه سمة «العلمية» أو «الموضوعية»، بحيث يحيد أي أثر لتدخل الذات القارئة في عمليات الوصف والتحليل والاستنتاج. من هنا ولدت هذه المبالغة، التي تجل إلى وضعية القرن التاسع عشر، شكلاً من أشكال اختزال «قضايا الإبداع الأدبي في المظهر التقني للكتابة»، كما ولدت «التشوي في مفهوم اللغة الشعرية وزاد الاهتمام بالوسائل الأدبية من كل صنف»، على حساب جماليات الكتابة الإبداعية ذاتها كما يشير إليه ميخائيل باختين^(٨).

في سياق هذا التوجه العام نقرأ، على سبيل التمثيل لا الحصر، كتابات نقدية رائدة وتأسيسية لشكلايين مثل رومان ياكسون وفلاديمير بروب، ولبنويين مثل ترفتان تودرروف - في أعماله الأولى - وجيرار جينيت، ولسيميائيين مثل جريماس وكورتيس (ولعل أبرز من يمثل هذا التيار في نقدنا العربي المعاصر محمد مفتاح). فالوعي الذي يشكل الناظم المشترك لدى رواد ومثلي هذا التيار هو أن أي حقل معرفي يتفقت عن شروط ومقتضيات الخطاب العلمي الدقيق مهدد بالموت أو الهامشية؛ إذ لم تعد له مشروعية ولم تعد إليه حاجة في زمن من العلم والتقنية.

من هنا، جاءت الألسنية كمنقذ للنقد الأدبي من هذا المصير التراجيدي، لأنها شكلت المنفذ إلى هذه العلمية المرجوة وقد أصبحت بمثابة «فيزياء العلوم الإنسانية»، كما قال كلود ليفي - ستروس عنها ذات يوم. ومن هنا أيضًا أصبح النص الأدبي إنجازاً لغوياً لا ينبغي انزياحه أو انحرافه باللغة من الاستعمال النفعي التداولي إلى الاستعمال الجمالي كونه يقبل عمليات الوصف والتحليل المتضبط والصارم. فأدبيته أو إبداعيته أو شعرية هي ذاتها ليست أكثر من «حاصل جمع أساليبه»، كما ورد في المقولة الشهيرة لشكلوفسكي.

أما التيار الثاني، فقد عمل هو أيضًا على تحقيق استقلال النقد عن الفلسفة التقليدية وعن الاجتماع وعلم النفس والتاريخ، لكنه ظل يتخذ من اللسانيات المرنة Soft linguistics أنموذجه وبالتالي ظل منفتحاً على مجمل العلوم الإنسانية، خصوصاً أن مناهج البحث فيها هي ذاتها أفادت كثيراً من منجزات الدرس الألسني الحديث. فالناقد هنا أشبه ما يكون بـ «الحرفي المتعدد الأدوات والمهن»، كما قال عنه ليفي - ستروس في فترة لاحقة، وبالتالي عليه أن يظل نسبياً في علميته وموضوعيته لأنه لا يمكن إخضاع ظواهر لغوية - ثقافية - فكرية - نفسية لما تخضع له الظواهر الفيزيائية والرياضية فقط من أجل الخلاص من «عقدة العلمنة» التي غزت الكثير من الأذهان والخطابات^(٩).

الألسنية معرّفًا بها ومستثمرًا لأهم إنجازاتها، خاصة في الجزء التطبيقي منه، كأن الكتاب في جملته لا أكثر من محصلة لقراءته وفهمه الخاص لحمل هذه الاتجاهات. ينضاف إلى هذا التفاعل المعرفي - الحوارى عوده المستمر إلى أهم أطروحات النقد العربي الكلاسيكي حيث يجد في كتابات الجرجاني وحازم القرطاجني ما يساعده على تسويق وتأسيس خطابه أو مشروعه النقدي الخاص.

والى هذا وذاك ينضاف استثماره في هذا السياق نفسه لبعض منجزات الفكر الفلسفي الحديث، خاصة تفكيكية جاك دريدا، وعلم النفس الحديث، وتحديدًا فكرة «النماذج العليا» عند كارل يونغ، وفكرة «جماعية اللغة» عن شولته وفكرة اللاوعي باعتباره «لغة» عند جاك لاكان^(١١). وبما يدل على رعيه بمرونة وانفتاح النظرية النقدية استشهاده بقول جوناثان كولر: «إن شمولية الأدب تسمح لأية نظرية، مهما شذت، لتدخل كواحدة من نظريات الأدب»، وذلك لإعلان اتفاق مع هذا القول الذي يصبح هنا كأنه قوله الخاص^(١٢).

وإذا كنا قد افتتحنا هذه المقاربة بتلك الإشارة التي يؤكد فيها الناقد «أن دراسة الأدب فعالية فلسفية مثلما هي تجربة جمالية»، وأنه يسعى هو أيضًا إلى هذه الغاية، فما ذلك إلا لتؤكد من جهتنا أن «الجمالية» مطروحة في (الخطيئة والتكفير) بوصفها قضية معرفية نقدية لكنها أيضًا حاضرة فيه بوصفه نصًا لا يعترف بالحدود الصارمة بين «النقد» و«الأدب» كما سيتبين لنا لاحقًا.

وكخلاصة لهذه الفقرة التمهيد من مقاربتنا، نعود فنركز على ما يهمنا أكثر من غيره في النقد الألسني الحديث بمختلف تياراته ومناهجه. وهنا لعل أول ما يتعين التركيز عليه فكرة أن هذا النقد يمثل قطيعة معرفية مع النقد التقليدي ومع النقد الحديث غير الألسني. والقطيعة هنا لا تعني أكثر من سلسلة من التحولات طالت جل المصطلحات والمفاهيم والمقولات النقدية التي يوظفها الناقد الألسني وفق رؤية جديدة للأدب والنقد. يترتب على هذه الفكرة أن القطيعة/ التحولات طالت أيضًا، وبالضرورة، ما يتعلق بالبعد

ولعل إنجازات نقاد كبار من مختلف المراحل واللغات والاتجاهات أمثال ميخائيل باختين ورولان بارت وتودوروف - في مرحلة لاحقة - وجوليا كريستيفا وبير زيمبا وريغاتيير وبول دي مان وجوناثان كولر تمثل هذا التيار غير تمثيل. فهؤلاء النقاد، وغيرهم، يعنون جيدًا ضرورة الاحتكام إلى الدرس الألسني الحديث، الذي حقق منذ دي سوسير تقدمًا كبيرًا في مناهج بحث الظاهرة اللغوية فأصبح من أكثر العلوم الإنسانية علمية، لبناء أجهزة مفاهيمية نظرية ومنهجية قادرة على كشف وتحليل أبنية النصوص الأدبية والاقتراب من المبادئ العامة المولدة لأدبيتها أو شعريتها. لكن هذا لا يعنى الانفلاق على النموذج النظري ذاته، فالنص الأدبي موضوع البحث أو القراءة يرفض أو لا يستسلم لأي نموذج نظري مسبق، لأنه متعدد المظاهر والأبعاد، وهو بطبيعته منفتح على مختلف النصوص الثقافية الأخرى، واختزاله في أحد مظاهره أو أبعاده باعتباره «عمل» أو «بنية مغلفة» أمر متعذر إلا اعتسافًا. فالقراءة النقدية يمكن أن تكون في بعض مستوياتها وصفية تحليلية «علمية» تمامًا لكنها في مستويات أخرى لابد أن تكون تأويلًا ذاتيًا حرًا يتدخل فيه الذوق الفردي والفهم الذاتي للناقد باعتباره هو ذاته مبدعًا أو منشئًا أو مشيدًا لنصه الخاص على هامش أو بين سطور أو حتى مكان النص الآخر/ نص الآخر موضوع القراءة. وبصيغة أكثر إيجازًا وإيضاحًا، يمكن القول بأننا هنا أمام نموذج «الناقد المبدع» الذي يقابل نموذج «الناقد العالم» هناك.

ولعل أية مراجعة لكتابات الغدامي النقدية تكشف بسهولة عن انتمائها إلى التيار النقدي الألسني الثاني الذي وصفناه بالمرونة والانفتاح، مثلها في ذلك مثل الإنجازات النقدية ليعني العيد وصلاح فضل وجابر عصفور وكمال أبو ديب وعبد الملك مرتاض ومحمد الماكري وسعيد بقطين.

ففي كتابه (الخطيئة والتكفير) الذي يهمنا هنا أكثر من غيره، لأنه موضوع قراءتنا ولأن الكتب اللاحقة عليه منبثقة منه ومتضمنة أو معمقة لما ورد فيه من اجتهادات وأطروحات، نجد أنه يتعامل بمرونة كبيرة مع الاتجاهات النقدية

رولان بارت وتودوروف ولاكان وديريدا ثم كولر
ودي مان^(١٣).

من هذا المنظور، فإن ما يطرحه هو بصدد طبيعة التجربة
الجمالية في هذا المجال الإبداعي يمثل استمرارية ما لجهود
هؤلاء النقاد وكل منهم يحاول بلورة إجابته الخاصة عن
سؤال ياكسون الذي هو سؤال كبار النقاد وفلاسفة الفن منذ
أرسطو إلى حازم القرطاجني إلى رولان بارت. والاستمرارية
لا تعني هنا أن جهده يقتصر على الترجمة والتعريف بإجابات
الآخرين عن هذا السؤال المركزي، وإنما تتضمن معنى
الاجتهاد والإضافة إليها بناء على فهمه لها وحواره معها من
جهة، وبناء على تمثله واستيعابه للموروث النقدي العربي
تواصله معه تواصلًا معرفيًا خلاقًا من جهة أخرى. هذا
الموقف الإيجابي يتضح بدءًا من اجتهاده في ترجمة
الكلمة - المفتاح في النظرية النقدية الألسنية، أعني
كلمة Poetics. فبعد عرض مكثف لمرجعيات هذه
الكلمة / المفهوم ولترجمات العربية يختار لها مقابلًا ومعادلًا
كلمة «الشاعرية» بدل «الإنشائية» أو «الشعرية» أو «علم
الأدب» أو «البوطيقا»^(١٤).

وهذا الاختلاف ليس مرده الرغبة في المخالفة وادعاء
التميز، وإنما يسعى الناقد إلى أن يجعل هذه الكلمة / المفهوم
أكثر قدرة على احتواء العديد من المفاهيم النقدية القديمة
والحديثة، كما يطمح إلى أن تكون ترجمته الخاصة أكثر
قابلية للتداول في السياق اللغوي - الثقافي العربي. هذا ما
نستنتجه من قوله:

... إن لكلمة (شعري وشعرية) دلالات فنية
تفتتت بواحد من عهده مبكر في تراثنا ولكنها
لم توفق بمسار تطورها وتبينها وقد حان الوقت
لهذه الكلمة بأن تمنح حقها في تأسيس مفهوم
نقدي متطور في (نظرية البيان) تؤهلنا لمجاعة نقاد
الغرب في تقديم مصطلح يحمل بالمد الدلالي
المفعم وهذا هو مصدر المصطلح (شعري) وهو ذو
تصدر لغوي - حديث - مثلما أنه ذو مصدر
تراثي.

أو المظهر الجمالي للإبداع اللغوي من مفاهيم ومصطلحات
ومقولات. فجماليات القول أو الكتابة الأدبية لم تعد تعان
وتدرس باعتبارها ضربًا من الحقائق الميتافيزيقية أو المسلمات
القبلية، كما توهمت فلسفة الفن منذ أفلاطون حتى كانط
وهيجل اللذين كانا «آخر الكبار الذين كتبوا أشياء كثيرة
ومهمة عن الاستطيقا دون أن يفهما شيئًا جديدًا عن الفن
ذاته»، كما يقول أدورنو^(١٥).

كما أن هذه الجمليات لم تعد تخضع لمجموعة من
الأحكام والقواعد والقوانين المعيارية الثابتة، كما توهمت
البلاغة التقليدية وهي تتحول إلى علم مدرسي جاف ومنغلق
على ذاته، وبالتالي عاجز عن قول أي شيء جدي أو جديد
عن الكتابة الإبداعية المغامرة أبدأ باتجاه الجديد من الأشكال
والأساليب والرؤى الفكرية والجمالية.

فسؤال الجمالية في هذا المجال الإبداعي خاصة، أصبح
مطروحًا للبحث في موقعه وموضعه الأهم، أي داخل حقل
«الشعرية» كما بلورها وطورها النقد الألسني الحديث. هذه
هي الفكرة / الفرضية التي سيتم اختبارها في الفقرات
اللاحقة من هذه المقاربة لكتاب (الخطيئة والتكفير)، باعتباره
بحثًا في «الشعرية» بهذا المعنى.

٣ - ٥ طبيعة التجربة الجمالية في الإبداع اللغوي

أشرنا إلى أن جماليات الفنون اللغوية أصبحت تطرح
من منظور الشعرية الحديثة باعتبارها نظرية أدبية - نقدية عامة
اتبثت من النقد الألسني، وبشكل أكثر تحديدًا، من جهود
الشكلايين الروس الذين وضعوا الأسس الأولية لمختلف
اتجاهات هذا التيار النقدي العام. هذا ما يعبه ويذكرنا به
الغدامي، إذ يقول:

إن مفهوم الشاعرية يتركز حول الإجابة على
السؤال التالي: ما الذي يجعل من الرسالة اللغوية
عملًا فنيًا؟ هذا سؤال صاغه رومان ياكسون
وراح يجيب عليه في كل ما كتب بعد ذلك.
والإجابات تتسع وتعدد عند ياكسون وعند غيره
من رواد النقد الحديث ذي التوجه الألسني مثل

ثم يضيف:

ولكنني أفتح لهذا المصدر مجالاً للتمدد يرفعه عن احتمالات الملائمة مع سواء وبدلاً من أن نقول (شعرية) مما قد يشوجه بحركة زئبقية نافرة نحو (الشعر) .. نأخذ بكلمة (الشاعرية) لتكون مصطلحاً جامعاً يصف (اللغة الأدبية) في الشر وفي الشعر ويقوم في نفس العربي مقام Poetics في نفس الغربي ويشمل - فيما يشمل - مصطلحي (الأدبية) و(الأسلوبية) (١٥).

ولكى يبرز ويدعم اجتهاده لا في المستوى المعرفي فحسب وإنما أيضاً في المستوى التداولي للخطاب الشائع يقول:

.. ولقد سبقنا الاستخدام الشعبي في تعييد الطريق لهذا المصطلح فالناس اليوم يقولون في وصف جماليات الأشياء من حولهم: موسيقى شاعرية ومنظر شاعري وموقف شاعري، وهم لا يقصدون بذلك (الشعر) وإنما يقصدون جمالية الشيء وطاقته التخيلية، وهذه مؤهلات وافية لضمان القبول لهذا المصطلح (١٦).

فمن الواضح هنا أن الناقد يحاول «التأصيل» لهذه الكلمة/ المفهوم بحيث يحمل ما هو منه الجديد والخاص هذا الآثار الدلالية لكلمات/ مفاهيم قديمة مثل «البيان» و«النظم» و«التخييل» باعتبارها هي أيضاً اجتهادات لتسمية طبيعة التجربة الجمالية في «الأدب»، مثلما أن المفهوم الإنجليزى - الغربى يحمل ولا بد آثاراً دلالية لكلمات/ مفاهيم مثل «الحكاية» و«التعبير» و«الأدبية» و«الأسلوبية».

فكلمة «الشعرية» أو «الشاعرية» عرفت في سياقها اللغوي الثقافي الأصلي، منذ أرسطو إلى الآن توسعاً مستمراً في استعمالها حتى أصبحت تحتوى اليوم شكلاً خاصاً من أشكال المعرفة، بل بعداً من أبعاد الوجود، كما يقول جان كوهين (١٧). ولذا، فمن الطبيعي والمنطقي أن نجد الظاهرة

نفسها في سياقها العربى الجديد. فالغذامى يعنى جيداً أن ترجمة المفاهيم والمصطلحات النقدية إلى العربية هي فعل تحويل للأصل بحيث لا يعود أصلاً لأن الترجمة الواعية بشروطها واشكالاتها اللغوية هي إعادة إنتاج أو ابتكار أو إبداع لمفهوم جديد يختلف بالضرورة عن أى أصل. هذا تحديداً ما يشير إليه في كتابه (ثقافة الأسئلة)؛ إذ يؤكد أن:

مصطلحاتنا (النقدية) التي تبدو مستعارة قد آلت عندنا إلى تحولات تجعلها مختلفة، وبالتالي فهي جديدة وتعريفنا لها ليس مجرد ترجمة ولكنه تهجين يفضى إلى مولد جديد (إذ) فيها من الثقافة العربية أضعاف ما فيها من الفرنسية والإنجليزية (١٨).

فالنقاد هنا لا ينشد «المعنى الدقيق» للمصطلح الأجنبى بقدر ما ينشد المرونة والفعالية الوظيفية والدلالية لمصطلحه الجديد خصوصاً؛ إذ يتعلق الأمر بكلمة مثل الشعرية أو الشاعرية التي يريدونها لها، كغيره من النقاد الألسنيين، أن تصبح مفتاح علوم النص كلها؛ فهي مرة «نظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره»، وفي موضع آخر تصبح أداة نقدية إجرائية تمكن الناقد من «تحليل كل العناصر الفنية - الجمالية» في النص الأدبي، وفي مقام ثالث تتحول إلى «قيمة جمالية» لأنها هي ذاتها «فتيات التحول الأسلوبى» وهكذا (١٩).

طبعاً هنا لا يهمنا الحديث عن مدى تحقق مقاصد الناقد من ابتداع هذه الترجمة؛ إذ يبدو أن كلمة «الشعرية» لا «الشاعرية» هي التي سادت وهيمنت كما يوضحه ويرره حسن كاظم في كتابه (مفاهيم الشعرية) (٢٠)، وكما تبينه في سياق آخر فاطمة الوهيبى في مقدمة دراستها بعنوان (في البحث عن الأدبية في النقد العربى القديم) (٢١). كما لا يعنينا التدقيق في وجهة القول بعلاقات التماثل أو الاشتغال بين هذا المفهوم وبعض المفاهيم النقدية كالأسلوبية التي نسمي اتجاهها مستقلاً، نسبياً، من اتجاهات الدرس النقدي الألسنى، بل من الدرس الألسنى ذاته (٢٢).

الذى يعيننا حقاً هو أن هذه المرونة الدلالية الكامنة فى المفهوم الغربى أو المولدة فى المفهوم العربى المقابل والمعاقل له تبيح لنا اعتبار «الشاعرية»، فى إحدى دلائلها، «علم جمال الأدب» أو «نظرية جمالية خاصة بالفنون اللغوية». وبما أن الأمر يتعلق هنا بشاعرية ألسنة فإنها لا تنتمى إلى «فلسفة الفنون» أو «علم الجمال الفلسفى» وإنما إلى التيار الآخر الذى يسميه إتيان سورويو بـ «علم الجمال العلمى» آخذين فى الحسبان أن العلمية هنا لا تعنى أكثر من محاولة إسناد التحليل الجمالى للنص الأدبى «إلى وقائع محددة وقابلة للتوصيف الموضوعى قدر الممكن»، كما يشير إليه جان كوهين^(٢٣). فطبيعة التجربة الجمالية هنا تبدأ من اللغة وإليها تعود؛ إذ إن «وسيلة المحاكاة» بمفهوم أرسطو أو «التعبير الفنى» بمفهوم كروتشه أو «الشكل الجمالى» بمفهوم كاسيرر وسوزان لانجر هو ذاته لغة، أى مبنى ومكون من حروف وكلمات وجمال وعبارات^(٢٤).

فالهدف، إذن، من هذا التمييز بين علم جمال وأخر إنما ينحصر فى محاولة استبعاد تلك المقولات الميتافيزيقية العسوية على أى تحديد كالألهام والعبقرية والروح، التى سيطرت طويلاً على نظرية الأدب وعلى فلسفة الفنون وإحلال المفاهيم «الشاعرية» مكانها باعتبار أن أية شعرية هى «خصيصة نصية لا ميتافيزيقية ولأنها كذلك فهى قابلة للاكتناء والتحليل المنقضى والوصف» من هذا المنطلق الألسنى كما يقول كمال أبو ديب^(٢٥). وحينما نقرأ (الخطيئة والتكفير) من هذه الزاوية سنجد فيه الكثير من الأطروحات والاجتهادات التى تكشف عن مدى انشغال الناقد بالأبعاد والمظاهر الجمالية للإنتاج الفنى الأدبى بشكل عام وفى مجال «الشعر» بشكل خاص. ولكى نضمن لمقارنتنا/ قراءتنا لهذه الأطروحات والاجتهادات شكلها المنطقى المنتهج سنتقل من العام إلى الخاص فنبداً بالسمات الجمالية للخطاب الأدبى «الشاعرى» التى تميزه عن غيره من الخطابات اللغوية - الثقافية الأخرى، ثم نتشغل إلى جماليات «النص الشاعرى» الذى هو تحقيق لأحد إمكانات الشاعرية وصولاً إلى جماليات «الجملة الأدبية الشاعرية» من

حيث هى وحدة أو بنية صغرى من وحدات أو بنيات النص. هذا، وسنرى أن اجتهادات الناقد وأطروحاته تظهر وتعمق وفق هذا المنطق نفسه؛ إذ إن ما يلووه بصدد الجمال الأدبية يعتبر إضافة خاصة متميزة، وبالتالي تكتسب أهمية أكيدة نظرياً وإجرائياً من هذا المنظور، كما سنراه بوضوح لاحقاً.

لقد وضع رومان ياكبسون أساساً نظرياً - معرفياً جديداً لجماليات الخطاب الأدبى من خلال تأكيد أنه ما يميز «الأدبى» عن «غير الأدبى» من الخطابات القديمة المحدث لا يتجاوز كون الوظيفة الشعرية (الجمالية) للغة تهيمن فى الخطاب الأدبى وعليه، وتغيب أو تهتمش فيه الوظائف الأخرى من إخبارية وانفعالية وإخبارية وشارحة واتصالية^(٢٦). هذه الوظيفة متولدة تحديداً، كما يقول ياكبسون، من تركيز منتج الخطاب جهده على عنصر «الرسالة»، أى على جماليات القول وأساليبه الفنية، بينما يتجه الجهد فى الخطابات الأخرى إلى «المرسل» أو «المستقبل» أو «السياق» أو «الوسيط» أو «الشفرة اللغوية»، كما هو معروف ومبين فى نظريته الاتصالية الشهيرة. هكذا تكون الفروق بين الأدبى وغير الأدبى فروقاً فى الدرجة لا فى النوع أو الجوهر، مما يعنى أن الجمالية هنا نسبية ولا يمكن أن تتحقق بشكل تام أو مطلق. وهو ما ينفى عن العملية الإبداعية تلك الهالة الأسطورية - السحرية التى كانت تغلفها، كما ينفى وهم «النماذج الأدبية الراقية» التى أنجزت فى الماضى، ويعمل النقد التقليدى باستمرار على تحويلها إلى «أصل» أو «نموذج» تقاس عليه وبالنسبة إليه الإنجازات الإبداعية اللاحقة.

فالشعرية، بهذا المعنى، يمكن أن توجد حتى فى الخطاب العلمى الذى تلعب فيه الخيالات والظنون والتوهيمات دوراً كبيراً، كما يوضحه «آلان شالمرز»^(٢٧)، دون أن يكون أدباً، كما أن الوظائف الأخرى يمكن أن توجد حتى فى الشعر الغنائى الذى اعتبره الشكلايون الروس، ومن قبلهم هيجل والكثير من النقاد، أرقى الفنون القولية. وحينما يستعيد القدامى هذ التصورات، فإنه لا يكتفى بها منطلقاً أو

«المعنى» لصالح حضور «الدلالة» وغياب «الدلالة المباشرة أو الصريحة» لصالح الدلالة الإيحائية - التخيلية، وهذا هو عنصر آخر مهم بل وأساسي في جماليات الخطاب الأدبي الشعري أو الجمالي. هذا العنصر أو المقوم الجمالي يحضر في ما سماه الجرجاني وغيره «من المعنى» أو «المعاني الثواني»، لكن المفهوم الجديد يتجاوز المفهوم القديم ويكاد يلغيه. فالدلالة الإيحائية من المنظور الألسني - الشعري لا ترتبط بالتشبيهات والاستعارات والكنائيات وغيرها من الصيغ البلاغية التي تولد عنها المفهوم القديم، وإنما تتولد عن لغة الخطاب الأدبي في جملة وباعتباره خطاباً ترميزياً - إيحائياً حتى وإن خلا من تلك الصيغ البلاغية كلياً أو جزئياً.

هذا التمييز بين الرؤى والمفاهيم ضروري لأنه يدلنا إلى مقوم أو سمة أخرى للخطاب الأدبي لم تكن حاضرة في مجال الوعي النقدي القديم، العربي وغيره، هذه السمة هي تحديداً اتصال واستمرار قيمته الجمالية رغم تقادم الزمن على إنجازها من حيث هو خطاب؛ فأعمال مثل (جلجامش) أو (الإلياذة) أو (الأوديسا) أو (ألف ليلة وليلة) مثلاً مازالت تشكل جزءاً من الخطاب الأدبي - الجمالي الحديث، لأن آفاق تلقبها واستقبالها والتفاعل معها مازالت تتجدد مجددة طاقنتها الإيحائية باستمرار، فحدائنها، إذن، لا علاقة لها بالتعاقبية الزمنية - التاريخية^(٢٩).

وهذه الرؤية الحديثة ذاتها هي التي تفسر لنا بعداً جمالياً جديداً للكتابة الشعرية الحديثة التي تنزع - مثلها مثل بعض التجارب التشكيلية والنحتية والموسيقية، وكلها خطابات تنتمي إلى النسق الجمالي الحديث - إلى المزيد من الترميز والتجريد والكشافة أو المشامة Opacite لأن هاجس التحرر من المعنى المرجعي الواحد والمحدد سلفاً يبدو هاجساً مشتركاً بين المبدعين، مما يجعل «الشاعرية» ذاتها جزءاً من هذا التحول؛ أي مظهرًا من مظاهره وعلامة من علامات الوعي به.

هنا تحديدًا تفهم بشكل أوضح وأعمق القول بأنها:

انتهاك القوانين عادة ينتج عنه تحويل اللغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفًا منه

مرجعية لرؤاه وتصوراتها الخاصة، بل يضيف إليها ما وجده لدى حازم القرطاجني من أفكار مماثلة خصوصاً إذ يتحدث عن «جهات الشعرية» التي منها «ما يرجع إلى القول نفسه أو ما يرجع إلى القائل أو ما يرجع إلى المقول فيه أو ما يرجع إلى المقول له، والجهة الأولى والثالثة هما «عمودا هذه الصنعة» أما الثانية والرابعة فهما لا أكثر من «الأعوان والدعامات لها»، وهكذا يكون المنطلق أقوى والمرجعية أوسع وأعمق^(٢٨). أكثر من ذلك، فإن تركيز حازم على مفهوم «التخييل»، وهو نتاج ترجمة إبداعية لمفهوم المحاكاة الأرسطية كما نعلم، يكشف عنصراً أساسياً في جماليات الأقاويل «الشعرية» لا نجده لدى ياكبسون وبالتالي فإن استعادة وتفعيل هذا المفهوم «القديم» في إطار الشعرية الحديثة يعتبر بمثابة الإضافة المهمة من قبل الناقد.

فبالغة تستخدم في المعتاد من الأحوال المقامات كتأمين لعمليات التواصل وتبادل الخبر والخبرة بين الأفراد والجماعات، لكنها قد «تتحرف» أو «تعديل» عن هذا الاستعمال القاعدي إلى الاستعمال الجمالي الذي يبنى على «التخييل»، ويكون هدف اللغة الإمتاع وإثارة اللذة الجمالية بما يولده ويشير من صور وانفعالات يستسلم لها المتلقى «بدون روية أو تفكير»، كما كان يقول حازم وغيره من النقاد والفلاسفة العرب القدماء^(٢٩). فلوغة الخطاب الأدبي الخاصة هي إذن ما يميزه من حيث هو نسق ثقافي جمالي عن غيره من الخطابات في الأنساق المعرفية الثقافية الأخرى لأنها لا تعمد مجرد ألفاظ، أو أصوات، دالة بتواطؤ أو باتفاق جماعة لغوية معينة، وإنما تصبح كما يقول الغدامي:

نظاماً سيميولوجياً يتمثل في رموز كل منها إشارة تشير في الذهن إشارة أخرى وتتماكب الإشارات تشير بعضها بعضاً في الذهن دون محاولة الوصول إلى مشار إليه (مدلول) محدد وهذه وظيفة الأدب الجمالية^(٣٠).

وهنا لعله من الواضح أن القاسم المشترك بين رؤى ياكبسون والقرطاجني والغدامي بصدد هذه اللغة هو غياب

إلى أن تكون هي نفسها عالماً آخر، وربما بدلاً
عن ذلك العالم^(٣٢).

فالشاعرية بوصفها نظرية جديدة للخطاب الأدبي أو قيمة
جمالية محايدة أو كإوالية من إوالات الإبداع، تتجه إلى نفى
وتجاوز الرؤى النقدية - الأدبية التي تعتبر الأدب مجرد
«انعكاس للعالم» أو بنية فوقية تعكس علاقات الصراع
ومظاهره الواقعية المادية. «أو تعتبره مجرد تعبير عن ذاتية
المبدع من حيث هو فرد أو ذات إنسانية أو تعتبره ملزماً
باتخاذ موقف محدد من قضايا خارجية محددة سلفاً، وربما
من قبل طرف آخر، وهو ما تركز عليه نظريات نقدية كثيرة
قديمة وحديثة كالكلاسيكية والرومانسية والوجودية
والسوريالية^(٣٣).

فالخطاب الأدبي يمكن، بل يتضمن حتماً كل هذا
لكنه لا بد وأن يعاين من حيث هو خطاب مستقل ومختلف
عن غيره من الخطابات لأنه محكوم بقوانينه الجمالية
الخاصة التي يمكن للشاعرية وحدها وصفها وتحليلها كما
هي لأنها قوانين لغوية - شاعرية أولاً وبعد كل شيء. وعندما
يقول الغدامي إن الشاعرية «لغة عن اللغة» فإنها كذلك
حقيقة لا مجازاً، لأنها كما يضيف نقلاً عن ياكسون:

ليست مجرد إضافة تجميلية للخطاب ولكنها
إعادة تقييم كاملة للخطاب - ولكل عناصره،
مهما كانت هذه العناصر^(٣٤).

ورغم أن تأكيد هذه السمات الاختلافية الجذرية
للخطاب الأدبي - الشاعري قد تبدو متعارضة أو متناقضة مع
ما سبق وأن أشير إليه بصدد نسبة المقومات والسمات
الجمالية - الشاعرية إلا أن الرؤية العميقة تكشف ألا تناقض
ولا تعارض هنا. فالأمر يتعلق بحقيقة علمية، دقيقة وصارمة،
تؤكد أن الاختلافات بين المواضيع والعناصر في العالم والكون
هي نسبية لكنها هي ذاتها ما يسمح لنا بالتمييز بين الأشياء
والكائنات، وهذا ما ينطبق على الخطابات وما ينطبق أيضاً
على مفردات اللغة.

كل السمات الجمالية المخصصة والمميزة للخطاب
الأدبي تنسحب على النص الشاعري بالضرورة؛ إذ إن
جماليات النص الأدبي هي جماليات الخطاب الأدبي، وإن
تنزلت من العام إلى الخاص ومن المجرد إلى المحدد ومن
المفترض إلى المتحقق المنجز، إذ إن النص هنا هو أحد تجليات،
أو أحد أشكال، الخطاب الأدبي. وهنا لا يعني ربط مفهوم
النص بمفهوم الجنس الأدبي لأن مدار الحديث في هذا
المقام لا يخص القصيدة أو القصة أو الحكاية أو الرواية، وإنما
يتجه إلى ما يجمع بين هذه الأشكال النصوصية باعتبارها
إنجازات لغوية إبداعية تشترك في سمات جمالية معينة، إذا ما
نظرنا إليها في هذا المستوى تحديداً.

من هذا المنطلق ستحدث عن جماليات «النص
الشاعري»، حسب مفهومات الغدامي، من منظور علاقته
الاختلافية عن النص غير الشاعري، ثم من منظور علاقة
النص بالمؤلف كما تطرحها الشاعرية الألسنية، وأخيراً من
منظور اختلاف «النص الشاعري» بوصفه مفهوماً عن
مفهوم «العمل الأدبي» الذي شاع استعماله لدى ما يسمى
بـ «النقد الجديد» في أمريكا (ومفهوم النص هنا يتجه أساساً
إلى النص المكتوب).

وتأسيساً على ما سبق قوله بشأن جماليات الخطاب
الأدبي، يتحدد النص الأدبي «الشاعري» أولاً بكونه نتاج
عمليات الانحراف أو الانتهاك التي يباشرها منتج النص
بمقصدية واعية، غايتها توفير أكبر قدر ممكن من العناصر
والسمات الجمالية - الشاعرية في نصه. والمقصدية مهمة في
هذا المقام لأنها تشير من جهة أولى إلى طموح المنتج/ المبدع
إلى إنجاز ذلك النص الشاعري الأمثل، المتميز عن، والمتفوق
على غيره من النصوص الشاعرية الأخرى، كما تشير من
جهة ثانية إلى وعي المبدع بأن ما سينجزه فعلاً لا يمكن أن
تغيب عنه وتمحى منه كل العناصر والسمات اللغوية غير
الجمالية أو غير الشاعرية، وهذا ما يجعل النص المنجز دائماً
قاصراً عن النص المعلوم به أو المطموح إليه. فاللغة التي تباشر
عليها عمليات التحويل والتغيير تتمتع بمقاومة ذاتية متولدة

أهميته ليست فيما يقوله ولكن فيما يوحي به
وفيما يستخدمه من فنيات جمالية ترتفع باللغة
عن مستواها المألوف لتعطيها قيمة جمالية
جديدة^(٣٧).

فشاعرية النص من هذا المنظور كل لا يتجزأ أو أنها مجموعة
من العناصر يعضد ويدعم كل منها الآخر، لأنها لا أكثر
من جزئيات في «كل» أو بنية كلية واحدة. فننيات التحول
أو التحويل الأسلوبى تفضى إلى تلك الفراغات أو الفجوات
الدلالية، وهذه بدورها هي ما يولد ويستفز لدى المتلقى تلك
الدلالات الإيحائية التي لا نجدها في النصوص الثقافية
الأخرى باعتبارها مكتملة أو مغلقة، أي أنها تقول وتنقل
الفكرة والخبر والمعلومة، فوظيفتها هي هذا القول والنقل
تقديداً. وهنا لابد من التنبيه إلى سوء الفهم السائد الذي
أشرنا إليه في فقرة سابقة والذي يرتبط بتوهم أن «الشاعرية
الألسنية تلتفى المعنى، أو الدلالة، وتهمسه»، علماً بأن الأمر
يتعلق بضرورة التمييز بين المظهرين أو المستويين الجمالي
والدلالى في النص الشاعرى. فالمظهر الأول هو ما تركز عليه
الشاعرية الألسنية لأن فيه وحدة تتجلى جماليات النص، أي
ما يميزه وبخصصه، بينما يمكن لعلم الدلالة بمفهوماته
القديمة والحديثة الاشتغال على المظهر أو المستوى الثانى دون
أن تكون طبيعة العمل النقدي هنا جمالية لأنه لا تميز للنص
الأدبى عن غيره في هذا المستوى. بهذا الصدد يقول الغذامى
إن النص الأدبى «يدور حول قطبين، أحدهما قطب الصوت،
وقد نسميه الإنشاء الإيقاعى، وهو جماليات لغوية، ويشمل
حينذاك كل جماليات اللغة وبلاغياتها.. وقطب المعنى، أي
الإنشاء المعنوى». وشاعرية النص أو جماليته مرتبطة بالقطب
الأول فحسب، إذ إن «المعنى ليس سر العمل الأدبى وإنما
سره اللغة، أي الصياغة» كما يقول في موضع آخر. ويلج
على هذه المسألة مرة أخرى؛ إذ يشير إلى أن النص الشاعرى:

يكتب ليثير الانفعال وليحدث التأثير والتأثير، في
النص ذاته وفي المتلقى، وفي هذه الحالة يجب
على - يقول الناقد - أن أقدم في النص الأدبى

أساساً من كونها بنية أو منظومة اجتماعية ثقافية لا يستطيع
الأفراد انتهاك كل قوانينها النحوية والصوتية والتركيبية
والدلالية، وإلا خرجت أقوالهم وكشابتهم عن أية مفهومية
وأية تداولية فلا تعود نصاً، (وهذا تحديداً ما يبرر ويفسر جانباً
أساسياً من توتر ومعاناة المبدع لحظة الإبداع).

يقول الغذامى بهذا الصدد:

على الرغم من أن النص الأدبى يتضمن عناصر
أخرى - غير شاعرية - ولكن (الشاعرية) هي أبرز
سماته وأخطرها. وقد توجد الشاعرية في نصوص
غير أدبية، أو لم يقصد منشؤها أن تكون أدباً،
فهى ليست حكراً على النص الأدبى ولكنها
تستأثر به وتستأثر بها لأنها سبب تلقيه كنص
أدبى ويدونها لا يحظى النص بسمته
الأدبية^(٣٨).

وإذا كان جزء من دلالة كلمة «الشاعرية» هنا يتجه بنا إلى
القيمة الجمالية المهيمنة في النص وهي التي تتولد عن
الشاعرية باعتبارها انتهاكاً يولد «فنيات التحول الأسلوبى»
كما يقول الناقد في موضع آخر، فإن جزءاً من هذه الدلالة
يتجه بنا إلى عملية تلقى النص الأدبى باعتباره «تشكلاً لغوياً»
ينم عن غير ما يقول ويطن أكثر مما يظهر، كما يقول
الغذامى في موضع ثالث^(٣٩). هذه الدلالة نهمنا أكثر من
غيرها في هذا المقام لأنها تفضى بنا إلى عنصر آخر من
عناصر شاعرية أو جمالية النص الأدبى. يتحدد هذا العنصر
بكون النص الشاعرى غير مكتمل وغير منغلق لأنه مليء
بالفراغات الدلالية، أو بما يسميه كمال أبو ديب «فجوات»
مسافات التوتّر، التي يملأها كل متلق بحسب خبراته
ووضعياته الفكرية والمعرفية والعاطفية. فالنص هنا لا ينقل
الخبر أو المعلومة أو الفكرة بقدر ما يجسد حالة أو تجربة
جمالية ولا بد من استقبالها والتفاعل معها من هذا المنظور
نفسه، وإلا ضاعت أو تلاشت بعض عناصره وسماته
الشاعرية. فلكى نقرر حقيقة النص هنا لابد، كما يقول
الغذامى، من تأكيد أن:

جماليات الصوت وأفضلها على جماليات المعنى
كي يأخذ النص حقه في الحكم النقدي
الصحيح (٣٨).

فالنقاد، هنا، يستعيدون بطريقة الخاصة ما يسميه بيير زيبا
«المظهر المزدوج للنص الأدبي»، فيركز على مظهره الجمالي
أو الشعري دون أن يعنى ذلك بالضرورة أنه ينفي أهمية
المظهر الدلالي - الفكري أو الاجتماعي أو الأخلاقي أو
الإيديولوجي - وإنما يضعه في المرتبة الثانية من اهتماماته،
وحتى إن كانت له جمالية ما فإن مقارنته لا تكون جمالية أو
شاعرية.

ثم إن تأكيد على أثر النص في المتلقي يثير مسألة غاية
في الأهمية وتتعلق تحديداً بكون بعد من أبعاد جماليات
النص يتولد في / من تلك المسألة التي تفصل النص عن
المؤلف وتصله بالمتلقي باعتباره منتجاً أو مبدعاً آخر للنص.
فالمؤلف هنا لا يعود أبداً للنص الشعري أو مالكا له أو سلطة
عليه، وإنما ناسخاً له أو «ضيفاً عليه» كما يقول الناقد،
وبالتالي فإن مقولة «موت المؤلف» تتحول هي ذاتها إلى مقولة
جمالية، إذ تنعكس إيجابياً على رؤيتنا وقراءتنا للنص
الشاعري.

فالنص، هنا، يتحول إلى بنية دينامية أو كينونة حية لها
حضورها الخاص بها؛ إذ كلما تأكد استقلال النص وانفتاحه
على المتعدد والمتجدد من القراء والقراءات دل ذلك على
قيمته الفنية الشعاعية، والعكس صحيح. فالنصوص التي
تتحقق فيها الشعاعية بقوة وفاعلية لا تلبث أن تظني على
كتابها فيصبحون عالة عليها لأنها هي التي تضمن لهم بقاء
الاسم والخبر من خلال بقاء النص والأثر. فبالشعر نعرف
المتنبى لا العكس، ومعرفتنا له بواسطة أو من خلال شعره
تحوله من ذات إنسانية إلى مجرد إشارة يملأها كل متلقي
حسبما يوحى به النص إليه (٣٩). فالنص الشعري الحق
يستعصى على أي نملك ويتمرد على أية هوية أو بنية مغلقة،
لأنه يتحول إلى إشارة جمالية حرة منطلقة متحررة عبر الأزمنة

والفضاءات، كأنها الفرس الخرافي يمتطي صهوةها كل
قارئ - فارس للحظة ثم تنفلت منه معاودة سبوحها في
اللامحدود. هذه الصورة «الشعرية» هي ما يلح عليه الغدامي
في حديثه عن بارت باعتباره «فارس النص» وباعتباره هو أيضاً
قارِساً آخر يؤمن ويتوقع أن يكون هناك من الفرسان بعدد ما
هناك من المثلثين الذين يتفاعلون مع النصوص الشعاعية
ويتتجون، بفضل هذا التفاعل، نصوصهم الإبداعية
الخاصة (٤٠). ورغم أن مقولة «موت المؤلف» هي في جزء
منها مقولة واقعية حقيقية لا مجازية أو ذهنية، ورغم أننا
نفضل مقولة «غياب المؤلف» كمفهوم نقدي يسمح لنا
باستحضار المنتج/ المبدع عبر أثره في كل لحظة يمكن فيها
لهذا المفهوم أن يضئ لنا جوانب وأبعاداً جمالية في النص
الشاعري، فإن كلمة «مؤلف» تدل في العربية على ما يبرر
هذه المقولة/ المفهوم الجمالي. يقول الغدامي في (ثقافة
الأسئلة) بهذا الصدد:

إن كلمة مؤلف أقرب إلى الموضوعية من كلمة
Author لأنه لا وجود لذلك الذي يكتب أصالة
وصدقاً كما نوحى به الكلمة الإنجليزية، وكل
كاتب في الدنيا هو «مؤلف» أي جامع
متناثرات، والإبداع ليس إيجاداً للعدم ولكنه إعادة
صياغة وتأليف لما لم يؤلف من قبل؛ ولهذا فإن
الكلمة العربية تشير إلى حقيقة الفصل
الكتابي (٤١).

فعملية التأليف هنا تنسجم مع مقولة جمالية أخرى لا
تعيز مباشرة النص الشعري عن غيره بقدر ما تعزز حرته
واستقلالته وانطلاقه فتعزز جماليته من هذا الجانب. هذه
المقولة تتحدد بمفهوم «التناص Intertextualité» التي تنفي
بذورها وهم الكاتب - السلطة أو الكاتب الذي يوجد من
العدم ويخلق النص من الفراغ؛ إذ إن النص الشعري هو
جماع نصوص لا تخصي، ومن هنا قدرته على الإيحاء وتوليد
الصور والأخيلة والأفكار والذكريات والمشاعر في خيال



التراثية العقلانية الجامدة لأنه غير قابل للاختزال والتموضع النهائي، وهو يرفض الانغلاق على ذاته لأنه منفتح على عدد لا يحصى من النصوص، وهو متحول غير ثابت، وفي تحوله هذا يحول القارئ إلى منتج والقراءة إلى فعالية إبداعية، كما يحول المؤلف إلى ذات عابرة، كغيرها، في النص، وأخيراً فهو لا يخاطب الفهم أو يولده بقدر ما يشير الخيالات والصور الجميلة وينشد إحداث تلك اللذة الشاعرية الطوباوية التي تتميز كل إنجاز فني كبير^(٤٤).

وهنا، ربما يقال إن هذه الفروق والاختلافات التي تنسب إلى رولان بارت إنما تعود إلى ولع النظرية النقدية الفرنسية بالتنظيرات والنظريات، بعكس النقد الأنجلو أمريكي الذي لا يهتم - كما لاحظ تودوروف - كثيراً بما يجاوز القراءات النقدية الإجرائية التطبيقية، كما يرفض الغلو والتطرف في تنمية المقولات والأطروحات التي يمكن أن تغدو الأدب والنقد لفرط غموضها أو عذمتها أو لأدبيتها^(٤٥). ورغم وجاهة هذا القول من بعض الجوانب، فالنظرية النقدية الفرنسية، وهي المرجعية الأهم للغدامي دونما شك، طورت وعياً جديداً وثرياً بالمفاهيم الأساسية في ما يتعلق باللغة والكتابة والقراءة عموماً وليس في المجال الأدبي - النقدي فحسب، خصوصاً أنها انطلقت، متأخراً نسبياً، من الإرث الألسني المعرفي السوسيري والإرث الألسني - النقدي الجمالي الشكلائي وهما، بلا شك، علامات تحول وقطعة وإعادة تأسيس للدرس اللغوي وللدرس النقدي في الوقت نفسه. وإذا كان مفهوم «العمل» يحيل مباشرة أو مداراة إلى الرؤية الجمالية الأمريكية للفن، كما مثلها جون ديوي خاصة، التي تعانين مختلف الفنون على أنها أعمال حرفية؛ لأن الفن خبرة عملية لا تتميز عن غيرها من الخبرات الإنسانية، فإن وراء مفهوم النص الشاعري منظومة كاملة من التصورات الجمالية التي بناها كانط وهيكل وجوته ولسنج وشيلر وكروتشه وبرجسون وباشلار، وغيرهم من كبار الفلاسفة الأوروبيين الذين ظلوا يضعون «الفنون الجميلة»

وذهن وجسد المتلقي. فعمليات التضمين والاقتباس والسرققة والمحاكاة والمعارضة والاستشهاد... إلخ ليست من مظاهر التناس الجمالية أو إنها من أكثر مظاهرها بساطة وسذاجة لأنها تحدث في مستوى سطح البنية النصية - أو في مستوى البنية السطحية للنص - ويمكن أن توجد في أي نص غير شاعري. أما التناس من حيث هو مظهر جمالي في النص الشاعري فيتم في النسيج الداخلي للنص، بنيته العميقة، كأنما حضور النصوص الأخرى «وحى حضور» لأن الأمر هنا أصبح يتعلق بإشارة حرة توحى وتخيل وتوهم بتعالق النصوص وتداخلها أكثر مما تؤكد ذلك أو تعلن عنه^(٤٦). وبهذا المعنى تحديداً، يكون مفهوم التناس مولداً «للاختلاف» لا «للتشاكل»، لأنه نفى لكل أصل وطمس أو محو لكل تماثل أو تطابق. ولأهمية هذا البعد الجمالي للنص الشاعري أفرد الغدامي له كتاباً مستقلاً هو «المشاكلة والاختلاف»؛ حيث يوظف هذين المفهومين النظريين لإجراء قراءة جديدة لمجموعة من النصوص الأدبية (الشعرية والنثرية) التراثية، ليميز منها النص الشاعري عن النص غير الشاعري في العديد من المستويات، من خلال تحليل ألسني دقيق، كأنما يريد أن يسهم في إعادة تأسيس مجمل النظرية الأدبية العربية على ضوء النظرية الشاعرية المحدث^(٤٧).

كما أن مفهوم النص الشاعري بأبعاده المعرفية والجمالية، النظرية والإجرائية، يتحدد ويكتسب المزيد من سمات اختلافه من قدرته على توليد الاختلاف من خلال معارضته ومقارنته بمفهوم «العمل الأدبي» عند مدرسة «النقد الجديد» الأمريكية. وهنا تحديداً يعتمد الغدامي على رولان بارت وهو يكتشف سلسلة من الاختلافات بين مفهوم «النص» - كما سبق وأن قاربنا ألسنياً - ومفهوم «العمل» الذي يحيل إلى مزيج من الوضعية الأوروبية والنظرية - Pragmatism الأمريكية، وبالتالي فليس له مرجعية ألسنية محددة. فالنص، مفهوماً أو إنجازاً جمالياً، يتحرر من دلالة الصنعة الحرفية لأنه مغامرة أو لعبة إبداعية حرة، ويتجاوز التصنيفات

فوق أية خبرة، عملية أو علمية أخرى^(٤٦)، وربما كان هذا من بين الأسباب التي تكمن وراء إغوائية النظرية النقدية - الفلسفية - الأدبية الفرنسية عند الغدامي وعند كبار النقاد الأمريكيين المعاصرين أنفسهم. وفي كل الأحوال، فإن ما يهمنا أكثر من غيره هنا هو أن مفهوم النص تحول إلى مفهوم «شاعري» يساهم في عمليات الخلطة والإزاحة والتفكيك لكل المفاهيم والمقولات النقدية التقليدية والمعاصرة التي لا تنبثق من الألسنية، وبالتالي تبدو كأنها غير محايدة Emmanant وغير ملائمة أو مناسبة Adequat للإبداع اللغوي الجمالي.

في سياق هذه المغامرة التفكيكية - التشرحية - يستمر الناقد مفهوم الشاعرية، ليكشف طبيعة التجربة الجمالية في مستوى البنيات أو الوحدات الجزئية المكونة للنص الأدبي، ونعني بها «الجملة الأدبية». فالجملة الأدبية هي شيء آخر غير الجملة النحوية إذ تدل، من حيث هي مفهوم، على «أصغر وحدة أدبية في نظام الشفرة اللغوية للنص الأدبي». وهذا التعريف يذكرنا دونما شك بمفهوم المقطع Sequence الذي ابتدعه الشكلازيون الروس وهم يقسمون النص السردى إلى وحدات وظيفية - دلالية متميزة، وإن تعالفت أخيراً لتندمج في وحدة شكلية عامة هي «النص»^(٤٧). لكن الناقد يولد في هذا المفهوم ومن خلاله اجتهاداته وأطروحاته الخاصة التي نعتقد أنها تمثل إضافة حثيثة متميزة إذا ما نميت وعمقت في المستويين النظري والمنهجي وأثريت بالتطبيقات، خصوصاً أن لها مرجعية عريقة في تراثنا النقدي والفلسفي، كما سنلاحظ.

من هذا المنظور يفرق الناقد بين أربعة أنواع من الجمل الأدبية هي:

- ١ - الجملة الشعرية و ٢ - جملة القول الشعري (وهاتان الجملتان سيضمهما مصطلح فني واحد هو «الجملة غير الإشارية الحرة»)، أما الجملة الثالثة فهي ٣ - جملة التمثيل الخطابي، وتليها ٤ - «الجملة الصوتية المقيدة».

فالجملة الشعرية هي المقطع من النص الشعري بالمعنى الحصري للكلمة، وجملة القول الشعري هي ما توفر فيه عنصر التخيل، بمفهوم حازم القرطاجني، من الأتوابل الشرية. وبالتالي فهما تشتركان في صفة الشعرية أو الجمالية الفنية أو «الشاعرية»، وهما الغاية المثلى لكل كتابة أدبية إبداعية حقاً، وبذا تكونان معاً «الجملة الإشارية الحرة» التي تكون «كل كلمة فيها.. إشارة حرة.. ويتمثل فيها كإشارة حرة كل ما يمكن أن يفتح عليه ذهن القارئ المثقف من موحيات نفسية أو ثقافية»، كما يقول الناقد^(٤٨).

أما جملة التمثيل الخطابي - تعبير نقدي فلسفي يستعيره الغدامي من التراث، من كتابات حازم وابن رشد خاصة - فهي شرية وغير أدبية بطبيعتها لأنها تتمركز حول المعنى أو الفكرة أو المعلومة التي يراد إيصالها وتبليغها إلى المخاطب، أي أن الحيلة فيها تقع، حسب تعبيرات حازم، على القائل والمقول له والمقول فيه (= المحتوى). ومن منظور هذه التراتبية، تقع الجملة الصوتية المقيدة في أدنى مرتبة، مثلها مثل «ما ساء لفظه وساء معناه» لدى بعض نقادنا القدماء، لأنها مقيدة ظاهرياً بمقتضيات ولزوميات «الجملة الشعرية» ولا تتضمن فكرة عميقة أو معنى جديداً أو دلالة موحية. كأنها مزيفة في المستويين الجمالي - الأدبي والفكري - الدلالي إذ تحاول الانتماء شكلياً إلى الجملة الشاعرية - الإشارية الحرة - الأدبية حقاً، وتحاول الانتماء دلاليّاً إلى جملة التمثيل الخطابي المنطقية العقلانية فتواجه بالرفض وينكشف نهائيتها في المستويين، لأنها لا أكثر من نظم حرفي جاف وخاوٍ من الدلالة كما يشير إليه الناقد^(٤٩).

ولعله من الواضح هنا أن ما يمكن اعتباره «جملة شاعرية» يظل مسألة نسبية خلافية، إذ إن الحكم في المسألة لا بد أن يتدخل فيه الذوق الفردي للناقد كما تتدخل فيه عوامل أخرى غير موضوعية تماماً كالانجاء أو المنهج النقدي الذي يتبناه كل ناقد. لكن القيمة الحقيقية، ووجه الإضافة التي أشرنا إليها أكثر من مرة سلفاً، لهذا المفهوم من جهة

والردى من الإنجاز، سواء عاينا الأمور في مستوى النص الواحد أو في مستوى مجمل الإنجاز الأدبي للفرد. هذه القراءة الاختيارية هي تحديدًا ما يباشره الغداسي إذ ينتقل إلى قراءة الإنجاز الأدبي لحمزة شحاتة واعيًا كل الوعي بأن شاعرية الشاعر، شحاتة أو المنتبى أو السياب، إنما تتجلى وتظهر وتتميز بما أبدعه من نصوص وجعل شاعرية لا بكل ما كتبه وظم أو ظن غيره أنه أدب شاعري.

بل إن هذا المفهوم ذاته، بوصفه أداة تفكيكية - تشريحية تمثل جزءاً من منظومة المفاهيم الشاعرية لدى الناقد، يشوى وراء العديد من القراءات الجديدة المحددة للنصوص الشعرية والنثرية التي نجدها في كل كتب الغداسي، سواء كان هدفها تمييز الصحيح من المنحول في النص - قراءته معلقة طرفة وزهير مثلاً - أو تمييز النص المختلف من النص المتشاكل - قراءته لقصائد البحري والمنتبى عن صراع الإنسان مع الأسد، أو قراءته نصوص المسيب البشكري والسياب والقصبي من اللؤلؤة، أو قصائد حسين سرحان والقصبي ومحمد جبر الحرب عن المرأة، وغيرها من القراءات^(٥٠). فهو فيها جميعها يحاول، من منظوره الخاص، تفكيك وإعادة تركيب أو بناء النظرية النقدية - الأدبية العربية من منظور «الشاعرية الألسنية المرنّة» سواء أخذناها على أنها نظرية جديدة عن / في المبادئ والقوانين العامة لجماليات الخطاب الأدبي والنص الأدبي والجملة الأدبية، أو عايناهما على أنها منظومة من المفاهيم والمصطلحات الإجرائية التي تتبادل المواقع والوظائف لحظة الاختبار والتطبيق.

هذا، وسرى في الفقرة اللاحقة أبعاداً جديدة للشاعرية في هذين المستويين، أما الآن فسنحاول بلورة أهم النقاط المركزية في هذه الفقرة وإيضاحها من خلال الرسم أو الشكل التالي:

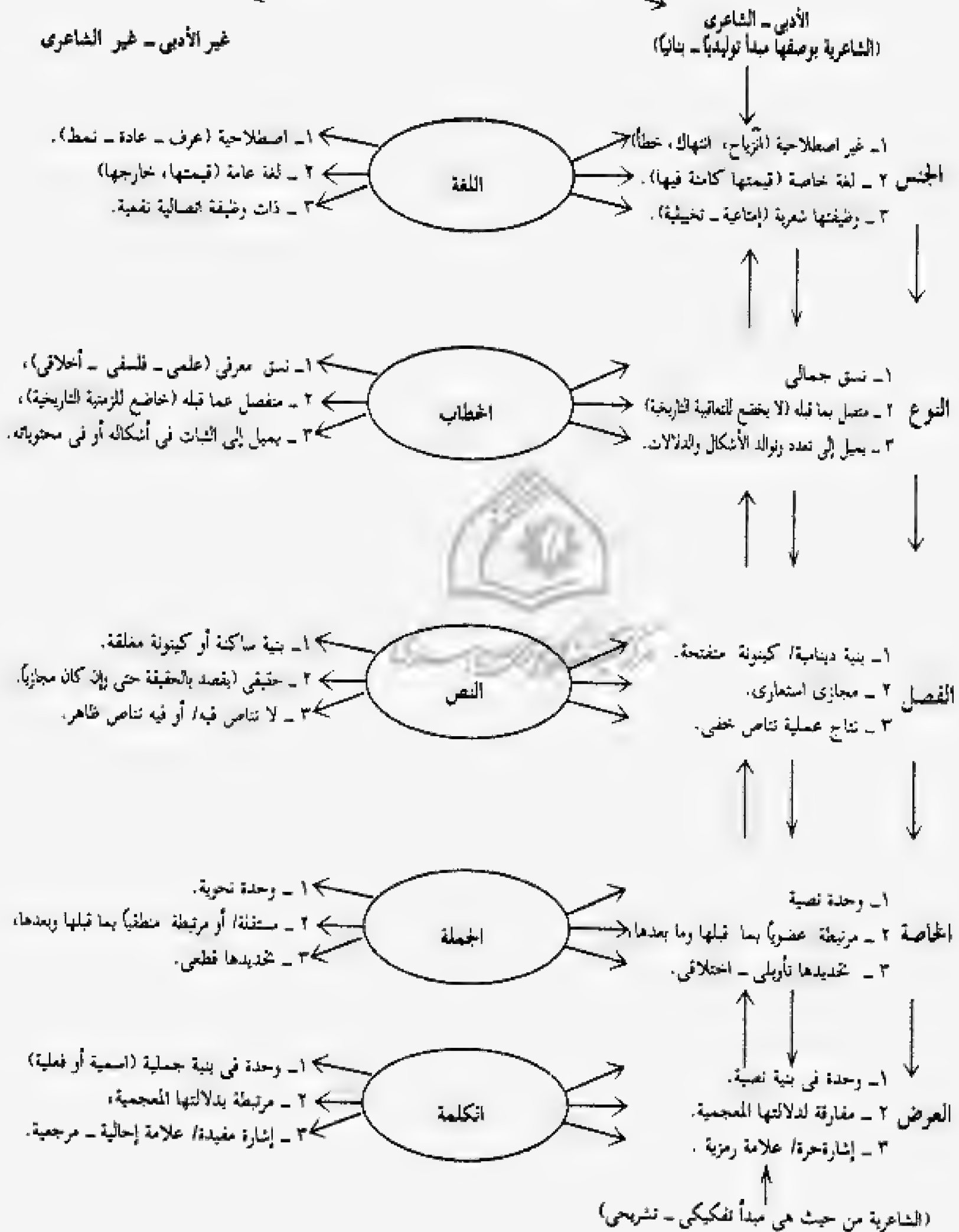
أخرى، إنما تكمن في فعاليتها الإجرائية لدى من يشناه وبحاول اختباره من خلال التطبيقات.

فهذا المفهوم «الشاعري» أو «الجمالي» يؤكد من جهة نسبية حضور «الوظيفة الشعرية» التي يشير إليها ياكبسون، كما يبرر القول بأن ما كل عناصر النص الأدبي بشعرية أو جمالية. وهنا تختلف القراءة «الألسنية الشاعرية» عن القراءة «الألسنية العلمية الصارمة»، كما طبقها ياكبسون نفسه على بعض النصوص. كما يؤكد هذا المفهوم من جهة أخرى على وجاهة القول بالفروقات والاختلافات بين نص شاعري وآخر، باعتبار أن شاعرية كل نص مرتبطة بما فيه من جمل إشارية حرة، وهو ما لا يمكن أن يتوفر في كل النصوص الأدبية الكمية نفسها وبالطريقة أو النوعية نفسها.

وأخيراً، فإن ذات المفهوم يساعد، في المستوى النظري العام، على توليد المرونة في مفهوم «الأدب» ذاته فيضيق حيناً حتى ينحصر على ما تتوافر فيه خصائص وسمات الجملة الشاعرية والنص الشاعري والخطاب الشاعري، ويتسع أحياناً ليشمل كل نص اعتبر «أدباً» في أي مكان وأى زمان، سواء حكم عليه بأنه حسن أو ردى، لأن الحكم هنا يظل نسبياً كما سبق أن رأينا.

لكن الفعالية الإجرائية لهذا المفهوم تصبح ممارسة اختيارية مميزة للقراءة الشاعرية إذ تقارب النصوص الشعرية التقليدية والحديثة لتكشف وتحدد من منظور ألسني فعال ما في هذا النص أو ذاك من جمل أدبية شاعرية - إشارية حرة - وما فيه من جمل أدبية «تمثيلية خطافية»، بل وما يمكن أن تجده فيه من جمل أدبية «صوتية مقيدة» ولدها مبدأ الحشو والاستطراد فقط. فتقديماً وحديثاً أدرك النقاد الشعراء أنفسهم، أن لكل مبدع أو مؤلف أو أديب المتميز والجيد

شكل (١) المقومات الأساسية لـ ..



إيضاحات:

١ - الجدول السابق يتضمن فقط «المقومات الأساسية» للأدبي وغير الأدبي باعتبار أن الوقوف على كل ذاتيات الشيء أو الموضوع غير ممكن كما يقول المناطقة.

٢ - تداخل أو تكرار المقومات بصيغ مختلفة في كل مستوى أمر طبيعي، لأن المعيار العام هو «الشاعرية» التي تأخذ دلالات متعددة في كل مستوى.

٣ - هنا مقومات وردت في الجدول لا نجد لها صراحة في «الخطيئة والتكفير» ونوردتها هنا من باب التسميم والإضافة كهدف أشرنا إليه في مقدمة المقاربة.

٤ - الشاعرية من حيث هي مبدأ توليدي - بنائي تعنى النظرية العامة التي تقارب جماليات الأدبي انطلاقاً من اللغة، أي مما هو عام وكثي، أما الشاعرية بوصفها مبدأ تفكيكياً - تشرحيًا فنعني بها منهج التحليل أو برنامج أو إجراءات التي تبدأ من الجزئيات وصولاً إلى الكلّيات.

٥ - يمكن تحويل الشكل إلى شجرة فورتورية يطلق التصنيف فيها على أساس من المقولات الحدية المنطقية من جنس ونوع وفصل، خاصة وعرض الأمر يحتاج إلى اجتهد ليس هذا مقامه، ولذا نكتفي بالإشارة إليه في الهامش باعتبار اللغة حداً أعلى (جوهراً أو فكرة) والكلمة حداً أدنى لاتصدق عليه في ذاته الأدبية أو الشاعرية.

جماليات التلقى: القراءة الشاعرية

تكمن أهمية المرونة الدلالية التي يولدها الغدامي من / في كلمة «الشاعرية» في كونها تساعد على تأسيس الحكم الجمالي المبسر بالذائقة الفردية الخاصة والحرّة من جهة، وبالمرّة الموضوعية التي يتيحها النقد الألسني الحديث من جهة أخرى. فكما أن هناك كتابة شاعرية ونصاً شاعرياً وجملة شاعرية، هناك أيضاً «قراءة شاعرية» هي وحدها المؤهلة لاستكشاف جماليات الإبداع اللغوي والحكم عليها، بعيداً عن سذاجة الذائقة الفردية غير المدربة، وبعيداً عن سلطوية المواقف الأخلاقية أو الإيديولوجية من النص ومن الكاتب ومن الناقد/ المتلقى .

هذه القراءة، بوصفها مفهوماً، يقتبسها الغدامي من تودوروف الذي يميز بين «القراءة الإسقاطية» التي تهمل النص لصالح الاهتمام بالمؤلف أو بالمجتمع، و«القراءة الشارحة» أو المفسرة التي تتمركز حول المعنى أو الدلالة الظاهرة أو المحتوى الاجتماعي للنص مهملة مظهره الجمالي، وأخيراً تأتي «القراءة الشاعرية» التي تتجه إلى النص ذاته ونصفه أو تخلله «كما هو» وتسمى إلى كشف ما هو في باطن النص وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر كما يقول الغدامي^(٥١).

لكن الناقد، وكعادته، لا يقف عند حدود الانقباس والتعريف وإنما يجتهد هنا أيضاً لبلورة هذا المفهوم وصولاً إلى تحديد وبلورة رؤيته الخاصة للقراءة، بوصفها عملية تفاعلية اختبارية تحاول تفكيك شفرات النص الجمالية والدلالية الأكثر عمقاً وخفاءً ومن ثم إعادة بنائها وتركيبها من منظور مختلف عن... ومتعمق لمنظور المبدع.

هكذا تكون القراءة الشاعرية امتداداً طبيعياً للكتابة الشاعرية، أو - كما يقول الناقد في كتابه (الموقف من الحداثة) - إن الكتابة والقراءة من هذا المنظور المعرفي - الجمالي الجديد ليستا أكثر من نشاطين إبداعيين يمثلان مظهرًا لذات:

الشاعرية التي تتجلى في الإبداع من حيث إنها سمة العمل الإبداعي وتتجلى في القراءة من حيث إنها وظيفة قرائية متطورة تسعى إلى تفكيك النص إلى عناصر داخلية من أجل إعادة تركيبها (= كتابتها) لتدرك بذلك وظائف العلاقات بين العناصر مما يكون أخيراً «كلاءً بنيوياً نموذجياً للعمل المقروء»^(٥٢).

هنا، تحديداً، يتداخل مفهوم «الأثر» وسيطاً بين الكتابة والقراءة، بين النص والمتلقى، وهو مفهوم يستعيره الناقد من جاك دريدا لكنه يحوله ويحزّجه عن سياقه الفلسفي ليدخله في سياق نقدي - أدبي / معرفي - جمالي بحيث يعود مفهوماً شاعرياً له من الفعالية الإجرائية ما لمفهوم الشاعرية ذاته^(٥٣). فهذا المفهوم يسمى النص الشاعري باعتباره «أثراً

تجربة أدبية - معرفية - وجودية لا تقل أهمية عن تجربة الكتابة الإبداعية ذاتها.

هذا تحديدًا ما يعنيه ويعلمه القذافي؛ إذ يقول في (الموقف من الحداثة):

القراءة الأدبية قراءة تذوقية انطباعية بالدرجة الأولى والحكم على جمال النص هو حق طبيعي أولى للتذوق السليم، ولا يمكن لقوانين العلم مهما حاولت أن تجعل ما هو غير جميل في ذوقنا جميلًا. وعلاقة المنهج النقدي هنا هي علاقة مصادقة فقط، فالجميل يتقرر من خلال التلقى المباشر ويقرره القارئ المدرب أدبيًا على القراءة التذوقية. وعندما يتقرر هذا الجمال يأتي دور المنهج النقدي ليسر أسرار هذا الجمال وذلك بأن يستخدم وسائله المكتسبة معرفيًا ليحلل بها ما تم إدراكه ذوقيًا. أي بكلمات أخرى محاولة وضع الموضوعية لما يدرك بغير الموضوعية - كما قال المسدي مرة (٥٧).

فالنقاد هنا يعي جيدًا، مثله مثل المسدي وجان كوهين وغيرهم من النقاد الأستنيين، أن المنهج النقدي، الشعري وغيره، لا يحسم إشكال التحكم الجمالي مهما كان «علميًا» أو «موضوعيًا». لكن المنهج الأستني - الشعري هنا ينفي الجوانب المغلوطة أو المزيفة من هذا الإشكال لأنه لا ينفي وجاهة القراءة الانطباعية التذوقية، كما لا يضعها في طرف مقابل ومعارض للقراءة المنهجية «المعرفية» أو «الموضوعية» «العلمية». فالعلاقات بين هاتين القراءتين ليست علاقات تناقض أو تنفي متبادل؛ إذ إنهما متكاملتان ومتكاملتان لبعضهما رغم اختلافهما كمرحلتين في تجربة القراءة كما حددناها أعلاه.

كما أن هذه الرؤية الخاصة لعملية القراءة تنفي كما هو واضح وجاهة الاكتفاء بإحدى هاتين القراءتين، ذلك لأن القراءة الانطباعية الحرة أو العفوية تنتج عنها أحكام جمالية لا قيمة لها خارج إطار الذات الفردية القارئة، مهما كانت درية الذائقة ورهافة الذوق، لأننا سنظل هنا أمام

جماليًا تكمن ميزته في انفتاحه وقابليته للقراءات المختلفة، كما يسمى عملية التلقى أو القراءة الشعرية باعتبارها أثرًا يتركه أو يولده النص في القارئ. ثم إن هذا «الأثر» ينقسم على نفسه - أو يتفكك - لبتجه جزء من دلالاته إلى الأحكام التذوقية الحرة والذاتية بالضرورة بينما يتجه جزء ثان من الدلالة إلى عملية اختيار وجاهة الحكم الجمالي لدى الناقد «الشعري» الذي يعي جيدًا أن أحكامه لا بد أن تعلق وتفحص وتختبر «موضوعيًا» أو «علميًا».

من هنا، فلا غرابة أن تتداخل دلالات هذا المفهوم مع دلالات الشعرية، المتعددة هي أيضًا، فيشير من قرب أو عن بعد إلى «البيان» و«التخييل» و«سحر البيان» و«الانفعال الجمالي» و«القيمة الجمالية»... إلخ. فالناقد يعرفه بأنه «القيمة الجمالية التي تجري وراءها كل النصوص ويتصيدا كل قراء الأدب» (٥٨). ويضيف في الفقرة نفسها: «وأحسبه هو (سحر البيان) الذي أشار إليه القول النبوي الشريف: كما يقول عنه في مقطع آخر بأنه «التشكيل الناتج عن الكتابة، وذلك عندما تصدر الإشارة الجملة وتبرز القيمة الشعرية للنص» (٥٩). فالأثر يتحول هنا إلى مفهوم جمالي مركزي في سياق العلاقة بين النص والقارئ لكن مركزته لا تعني هنا أنه يسمى القيمة/ القيم الجمالية في النص بشكل قطعي ونهائي. ذلك لأن الجمال هو بمثابة القيمة الغائبة، أو الافتراضية، التي تتحقق في النص المكتوب بشكل نسبي، ومن خلال عملية القراءة لا من خلال عملية الكتابة فحسب. بصيغة أخرى نقول إنه ليس قيمة مطلقة أو ميتافيزيقية، كما أنه ليس شيئًا خاصًا باللغة أو بالنص في ذاته «لكنه الاسم الذي نعطيه لإنجاز لغوي ما لقدرته على إيقاظ الشعور الجمالي في النفوس»، كما يقول جان كوهين (٦٠). بناء عليه، يكون من المنطقي والضروري اعتبار الحكم الجمالي من منظور الشعرية الأستنية محصلة لتجربة قراءة معقدة ومتطورة تتدرج أو تتحول من موقع إلى آخر، أعلى أو أبعد أو أعمق، حسب الاستراتيجية التي يختارها ويطبقها كل ناقد لإنجاز قراءته الشعرية. فالسؤال الأهم هنا لا يتعلق أبدًا بمشروعية قراءة ما، لأن كل قراءة مشروعة في الأصل، وإنما يتعلق بمدى فعالية القراءة من حيث هي



متعددة في أوقات وحالات متغيرة وأخذت أضغ
رصدًا مكتوبًا عن تفاعلاتي مع كل نص وفي
كل قراءة له. ولكنني كنت ألتقي النص في
كل مرة على معزل من ملاحظات القراءات
السابقة حتى لا تتدخل ملاحظاتي السابقة فيما
ألتقاه من تفاعلات حالية، وعندما انتهيت
جمعت الملاحظات وفحصتها واستخلصت منها
نتائج التي جعلتها أساسًا للراستي لأدب
حمزة شحاتة^(٥٩).

ومما يدل على محاولة الناقد تعميم، أو على الأقل
تبرير، مشروعية وفعالية هذه القراءات، خصوصًا أنها تطبق
على مجمل نتاج حمزة شحاتة، قوله:

ورأى لأرى الآن أهمية هذا التصرف وأراه أفضل
وسيلة للحكم على التذوق الجمالي كي نبتعد
عن الانطباعية الساذجة ونبعد أنفسنا عن الوقوع
في حبالها.

ويضيف:

وهذا له مبرراته النقدية (= المعرفية) مثلما أن له
مبررات أخلاقية أيضًا، إذ إننا مطالبون بأن نكون
موضوعيين في مواقفنا من النص الذي أسلم
نفسه لنا، وما دعنا قد أبهنا لأنفسنا الولوج إلى
عالم الكاتب كمشاركين له في صناعة النص
ونفسيره فليس أقل من أن نسعى إلى امتحان
وسائل حكمنا بأن نخضعها هي نفسها للفحص
والتمحيص وذلك بمراجعتها في ضوء تعدد
القراءات^(٦٠).

فالقراءة هنا تبدأ بالكشف والاستكشاف الذوقي
الحدسي لكنها سريعًا ما تحول الحكم إلى ما يشبه (أو يقوم
بوظيفة) الفرضية التي لا بد من فحصها واختبارها في
قراءات لاحقة هنا تحديدًا تتدخل عملية تدوين وكتابة
الملاحظات بوصفها إجراءات منهجية تباعد بين الذات
وانفعالاتها الأولية هذه؛ إذ تولد مسافة بين الذات والموضوع

نمط من الأحكام الانطباعية «الساذجة» التي يرفضها الناقد.
كذلك القراءة التي تحاول تجييد أين دور للذائقة الفردية باسم
«العلمية» أو «الموضوعية» هي قراءة مرفوضة - أو غير كافية
- لأنها تستعجز عن قول أي شيء جدي حول جماليات
النص؛ إذ لا معنى للجمال والجميل هنا ما دام الناقد يحلل
ويصف النص على أنه شيء جامد أو بنية مغلقة أو متن -
جسد ميت لا تأثير له على الحس أو الذوق، وهو ما يعيدنا
لانتقاد الغدامي، مع غيره، للقراءة التي طبقها ياكبسون
وكلود ليفي - ستروس على قصيدة «القطط» لبودلير.

ولكي تتضح أبعاد القراءة بوصفها تجربة معقدة
ومتطورة فيها الكثير من المعاناة والتوتر والمتعة، كتجربة الكتابة
ذاتها، يعترف الناقد بأن:

التذوق الجمالي كفعالية للقراءة قد يصاب بما
تصاب به حالات القارئ النفسية والثقافية من
حالات تؤثر فيه وتقطع تصورات بطابعها
كمحالات الغضب والفرح وحالات انشغال
المخاطر والابتهاج وحال التعب والراحة، وكذلك
تخضع حالة التذوق لسلطان بعض الإيحاءات
الثقافية والاجتماعية التي تسود في جو الحياة
العام لمجتمع القارئ مما يجعل القارئ في حيرة
من أمره^(٥٨).

بعد هذا الاعتراف والتعريف بالإشكال يبدأ البحث
عن حل لتجاوزه إيجابيًا - أي عدم الاستسلام له أو الهروب
منه - وذلك من خلال استراتيجية تحويل القراءة إلى
موضوع لذاتها بحيث تكرر القراءة/ القراءات، كأن الأمر
يتعلق بتجربة واعية محددة الهدف؛ اختبار مدى وجاهة
الحكم الذوقي الانطباعي الأولى؛ ومحكومة بالتالي بأدوات
إجرائية دقيقة وموضوعية قدر الممكن: المنهج أو البرنامج، ولها
نتيجة محددة أيضًا بصرامة ووضوح وهي إثبات أو نفى وجاهة
الحكم الذوقي الأولى.

يقول الغدامي عن هذه القراءة - التجربة:

.. ولقد سلكت هذا المنهج في قراءتي لأدب
حمزة شحاتة إذ أخضعت النصوص لقراءات

ولنا أن نضيف أن هذين المبدئين هما معاً شرطاً وجود القراءة «الشاعرية» التي هي في جزء منها «فن» و«إبداع» وفي جزء أو مستوى آخر «علم» أو «معرفة علمية» لأنها نتاج «اتحاد الذوق السليم مع المعرفة المكتسبة علمياً لبرهنة الجميل» كما يقول الناقد في موضع آخر.

لن نتعرض للمزيد من تفاصيل تلك القراءة الاختبارية - الشاعرية التي يوردها الناقد في صفحة ٨٩ من كتابه، كما لا معنى هنا لإعلان الاتفاق أو الاختلاف مع نتائجها؛ إذ إن المهم هو تأكيد أن هذه القراءة تفتح أمام النقد الجمالي الألسني آفاقاً واسعة وواعدة باعتبار فعاليتها الإجرائية التطبيقية من جهة وتطورها من حيث الإطار النظري الذي يحكمها وبوجهها من جهة أخرى. فالتلقي الجمالي للنص الأدبي الجميل، كما لأي عمل جمالي آخر، قضية لا تختلف من شخص لآخر فحسب، بل تختلف من قراءة لأخرى بالنسبة إلى الشخص الواحد نفسه، لأن الإنسان غير قادر على:

الشعور بنفس المتعة واللذة الجمالية مرتين أو لأنه موهل للاستمتاع والالتذاذ بالنص بطرق متعددة مختلفة ومتجددة كل مرة أي مع كل قراءة.

هذا ما يتفق فيه الغدامي مع رولان بارت الذي يؤكد أن تكرار القراءة الشاعرية يولد «لذة متجددة» وعصبية على القول الفصل؛ لأن «لذة النص هي تلك اللحظة التي يتجه فيها جسد وراء أفكاره لأن لجسدي أفكاره الخاصة»^(٦٢). ورولان بارت هو أيضاً يتفق مع جاك لاكان الذي يذهب إلى أن أقصى حالات اللذة أو المتعة المتولدة من نص ما إنما هي شعور أو إحساس ممتنع عن/ على القول Interdit، وبالتالي لا يمكن التعبير عنها وتعليلها وتبريرها إلا خلال الفراغات بين قول وقول Inter-dit لأنها هي ذاتها متولدة عن الفراغات وفجوات أو مسافات التوتر التي تميز النص الشاعري^(٦٣).

من هنا، فإن تكرار الغدامي لعبارة «سحر البيان» لا بوصفها تسمية من تسميات الشاعرية أو صفة أو قيمة

غير الوسيط الرمزي/ البصري/ المادي الذي هو اللغة المكتوبة. وفي مرحلة لاحقة، مبنية على ما قبلها ومختلفة عنها بالضرورة، تصاغ الأحكام الجمالية - الشاعرية الأخيرة - ولا نقول «النهائية» باعتبارها نتيجة أو خلاصة تجربة القراءات كلها. فهذه الأحكام الجمالية فيها الكثير من العناصر غير الموضوعية التي أنار إليها الناقد في فترة سابقة، لكنها ستبدو له ولنا أحكاماً موضوعية «علمية» تماماً، بالمعنى الذي يحدده كوهين للعلمية في هذا السياق، لأنها معللة مبررة ومراقبة جيداً بصرامة المنهج من جهة وبأخلاقيات المعرفة من جهة أخرى.

وإذا كان الناقد بلع في هذه الفقرات على درية الذائقة وموضوعية المنهج وصحة الحكم، فما ذلك إلا لأنه يعي جيداً صعوبة إصدار الأحكام الجمالية على التصور والكتابات، وفي الملحظة ذاتها يعي جيداً أن القراءة الشاعرية هي في جوهرها قراءة جمالية، وتتضمن بالتالي معنى «التأويل» Interpretation بالمعنى الهرمنيوطيقي العميق لهذه الكلمة/ المفهوم. لاشك أن الناقد يفيد هنا من مبدأ مفهوم «التوازن الانعكاسي» عند بنيت وراولز، فيستدل أن يقول في فقرة من كتابه (الخطبة والتكفير): «ونحن هنا لا نقترح نماذج هيكلية محددة تفرض تدوفاً مصطنعاً للأدب» إلى آخر الفقرة الواردة في مستهل هذه المقاربة بضيف:

وهذا من باب الأخذ بمبدأ (التوازن الانعكاسي) كما ورد عند بنيت وذلك بأن ندع ذوق القارئ المدرب على فن القراءة الأدبية يستخرج ما يستجيب لدواعي ذوقه على أنه (جميل). وبذا نعطي الذوق السليم حقه في التماس جماليات النص، ونعطي لقواعد النقد حقها في فحص هذه الأحكام. فالنقد ليس مهارة علمية تجريبية خالصة، وإنما هو مهارة ذوقية راقية دعامتها الأولى في الذوق السليم، وحصانتها في القاعدة المختبرة، وهذان الميدان هما فعالية القراءة الواعية للأدب^(٦٤).

والقيمة وبالتالي تخفف الذهن على القراءة والتأويل و«تحويل المسلمات إلى إشكاليات» لا تتعالى على التساؤل والبحث والتأويل الحر، هنا تستمر الكتابة والقراءة مغامرة استكشافية - إبداعية متصلة سواء في مجال الفنون أو في مجال الفكر الفلسفي أو في مجال المعارف العلمية الأخرى.

وإذا ما أردنا الربط بين هذه الفقرة والفقرة السابقة، فإنه يمكننا ملاحظة أن أبرز وأقوى ناظم مشترك بين الكتابة الشعرية والقراءة الشعرية كما يلورها الغداسي في (الخطيئة والتكفير) وفي كتاباته الأخرى، هو هاجس التحرر من مركزية المعنى واحتكارية التأويل أو أحاديته. فالكتابة الشعرية الحققة هي فعل تحرير للكلمة والجملة والنص من المعاني والدلالات السابقة أو السائدة، هذا التحرير يعارسه الكاتب - المبدع ثم تأتي القراءة لتواصل عملية التحرير من منظورها الخاص، وبالتالي يكون دور القارئ متحمساً لدور الكاتب، لأن كليهما يعيش ويختبر ويعاين تجربة ذهنية - نفسية - جسدية واحدة، بطريقته الخاصة. هذا ما يلح عليه الناقد، إذ يقول في كتابه (تشریح النص) إن المبدع الحق أو «المفلق»:

«هو الذي يطلق كلماته إلى اللامحدود وتكون انطلاقاتها قوية وجبارة بحيث تخلق معها مخيلة كل قارئ لها، والقارئ ما يلبث أن يقرأ حتى يطير معها غير واع بنفسه وهذا هو سحر البيان»^(٦٦).

وإذا كانت القراءة الجمالية «النقدية» ملتزمة أو «مقيدة» فما ذلك إلا لأنها تخضع لسلطة المعرفة وأخلاقياتها لا لأية سلطة أخرى، ومن هنا تحديدًا يتحول التزامها إلى فعل تحرر وتحرير لأن المعرفة الحديثة «تؤمن» بنسبية المعنى ونسبية الحقيقة ونسبية الجمال، وبالتالي تعزز وتعضد المغامرة الاستكشافية المشار إليها أعلاه.

وهذه الملاحظة ذاتها تشير بقوة إلى ما يتعين علينا بلورته من نتائج وأطروحات في الفقرة الختامية من هذه المقاربة - القراءة، أما الآن فنعتقد أنه من المجدى إيضاح أهم مميزات القراءة الجمالية الشعرية من خلال الجدول التالي:

شاعرية حاضرة/ غائبة في النص الشعري ذاته فحسب، وإنما محاولة تسمية، وربما محاولة ترجمة، لأن هذا النص في المتلقى - موضوع السحر والمستفيد منه في آن - إنما هو أمر مبرر ومشروع؛ لأن اللذة الحقيقية، اللذة العميقة، اللذة في ذاتها هي حالة جسدية تعاش ولا تسمى، مثل السحر الذي نعرفه بأثره وفعله ولا غير. والسحر في كل هذه المواقع الوظيفية - الدلالية ليس كلمة ذات مرجعية ميتولوجية أو ميتافيزيقية بل مرجعيته هي معرفية فلسفية - جمالية لأنه يرد هنا في سياق القراءة الشعرية^(٦٧). ولعل مراجعة أطروحات كبار فلاسفة الفن المحدثين، أمثال باومغارتنين وكانظ وهيجل وكروتشه وبرجسون وسانتياغا، تؤكد لنا أن في كلمة الجمال وما يشتق منها أو يتصل بها من تسميات وصفات وأحكام خبرات بعدد دلالي غائبًا وغامضًا أي «سحري»، وبالتالي لا يتحدد إلا بالنفي والسلب، أي من خلال تأكيد اختلافه عما هو معروف وعادي وواضح وسائد... إلخ. فإذا كانت المرجعيات التقليدية نفت، أو حاولت أن تنفي، جانبًا من المعنى الإنساني عن الجمال والجميل من خلال ربط الفن والإبداع بقوى غيبية كالألهة والشياطين، فإن المرجعيات الحديثة تقاربه «كما هو» فتسميه غيابًا أو فراغًا أو فجوة أو بياضًا أو انحرافًا يدرك إيهاء أو حدسًا. وبهذا تبيح فيه الصمت أو التأويل بعيدًا عن أوهام المعاني الثابتة والمطلقة، لأنها تعني وتنمي الوعي بأن الجمال فكرة إنسانية والجميل هو إبداع إنساني والحكم الجمالي لا بد وأن يكون كذلك بالضرورة المنطقية والعلمية. وأثر هذه المرجعية واضح في تعريف جان كوهين للأسلوب الفني «الجميل» بأنه «كل ما ليس شائعًا ولا عاديًا ولا مطابقًا للمعيار العام المؤلف... وكل ما يحتمل قيمة جمالية خاصة به كالتزيح بالنسبة إلى معيار ما.. أي أنه «خطأ»، ولكنه كما يقول برونو «خطأ مقصود»، كما هو واضح أيضًا في قوله في فقرة سابقة إن «الجمال ليس شيئًا خاصًا باللغة وإنما هو تسمية منا لما نشعر بأنه جميل فيها»^(٦٨). فالشاعرية عند الناقد الألسني - الشعري لا تعين النصوص، ولا العالم، كما لو كانت حكايات مكتملة المعنى والدلالة

القراءة غير الشعرية	القراءة الشعرية
غير السنية أو السنية غير مرنة.	من حيث المنهج:
شرحية - تفسيرية أو وصفية تحليلية.	١ - السنية مرنة.
إسقاطية أو حيادية.	٢ - تفكيكية / تشريحية - بنائية.
انطباعية أو علمية - أحادية.	٣ - تجريبية / اختبارية.
	٤ - ذوقية / معرفية - متعددة.
شيء أو بنية مغلقة.	من حيث العلاقة بالنص:
موضوع للشرح والتفسير أو للوصف والتحليل.	١ - تعالين النص كأثر أو بنية مفتوحة.
ثابت.	٢ - كمجال للتأويل الحر.
مفيد أو عملي - غير مؤثر.	٣ - كمتغير بتغير القراءة والقراءات.
	٤ - كمؤثر ومتأثر.
منفعلة به فقط أو فاعلة فيه فقط.	من حيث العلاقة بالذات القارئة:
ذات عارفة أو عالمة مقبدة.	١ - ذات متفاعلة مع النص.
أحكامها انطباعية أو لا أحكام لها.	٢ - مبدعة - حرة.
أحكامها مطلقة أو لاحكم لها.	٣ - ذات أحكامها الجمالية معللة مبررة.
	٤ - أحكامها نسبية.

إذا عاينا الأمور من هذا المنظور، يمكننا ملاحظة أن أطروحات الناقد بصدد الكتابة الشعرية والقراءة الشعرية تنال من المشروعية والوجاهة، إذ تطبق على الشعر من حيث هو شكل أو جنس أدبي محدد أكثر مما تناله إذ تطبق على الأشكال أو الأجناس السردية غير الشعرية، من قصة ورواية وحكاية وسيرة... إلخ. وهذا في اعتقادنا أمر مبرر ومفهوم، بغض النظر عن قبوله أو رفضه، لأن اشتغال الناقد في هذا الكتاب - كما في كتبه الأخرى - إنما كان على «الشعر» بنصب ويركز. من هنا، فإذا كان الناقد ينجح في المستوى النظري - النظري العام في فك علاقات الارتباط الدلالي بين «الشعرية» و«الشعر»، فإنه لا يلبث أن يعود ويعيدنا معه إلى تعالق دلالتى الكلمتين في مستوى التطبيق، في هذا الكتاب كما في كتاباته الأخرى. وما أن نقرأ كتابات نقدية ألسنية في الشعرية السردية مثل (شعرية دستوفسكى) أو (جماليات الإبداع اللغوي) لميخائيل باختين أو (شعرية القص) لستودوروف وآخرين و(شعرية الفضاء الروائي)

خاتمة / أفق:

من المؤكد أن (الخطيئة والتكفير) ليس كتاباً في «علم الجمال» أو في «فلسفة الفنون اللغوية - الأدبية»، ولا حتى في «النقد الجمالي» بالمفهوم المباشر لهذه الكلمة، وإنما هو كتاب في النقد الألسني التطبيقي. لكن هذا الكتاب، مثله مثل الكتب النقدية الأخرى للمؤلف، ي طرح للبحث قضايا جمالية مركزية تتعلق بطبيعة التجربة الجمالية إيجازاً وتلقياً، إبداعاً وتفاعلاً مع الإبداع، كتابة وقراءة، وذلك من منظور الشعرية (الشاعرية) المحدثة باعتبارها نظرية نقدية جمالية مختصة بالفنون اللغوية. فالشعرية بوصفها نظرية ألسنية تكشف لنا عن أبرز وأهم مقومات اللغة الأدبية والخطاب الأدبي والنص الأدبي والجملة الأدبية (والكلمة الأدبية - الشاعرية بالشالي) كما تكشف عن أبرز وأهم مقومات القراءة الشعرية المختلفة بالضرورة عن القراءات النقدية الأخرى، وذلك كما يوضحه الجدولان (ص ١٥، ص ٢٠).

النقدية التي تمثل هي ذاتها كتابة جديدة وقراءة جديدة لقضايا معرفية وجمالية وفكرية قديمة وحديثة. كأنه امتداد لصوت حمزة شحاتة؛ إذ يقول :

إن الحياة تكون جميلة رائعة بالتغيير والتجدد ونحن نرى أن أصحاب الإدراكات الواسعة الإحساس القوى والتذوق العميق أكثر تغييراً وابتداعاً وأكثر ميلاً إلى التغيير والابتداع.

كأنه يتساءل معه:

كيف يضمن الجمال تجدد المسيرة واطرادها إن كان غير قدير على تجديد معانيه وتنويع مؤثراته وتزويدها بالألوان والطيوف والأخيلة الموشاة؟
(الخطبة، ص ٢٢٨).

كأن الغدامي وشحاتة يقولان لنا إن الحياة الإنسانية ذاتها خطيئة، إن لم تكن متجددة متغيرة وجميلة باستمرار.

هذه الملاحظة الثانية هي ذاتها ما يبرر ويفسر الملاحظة التالية، وهي تعامل الناقد بحرية ومرونة كبيرة جداً مع النظريات والاتجاهات والمفاهيم والمصطلحات النقدية «الغريبة» بحيث يعرضها ويحاورها ويوظفها ويعدل فيها وينقص منها ويضيف إليها في سياق كتابته الخاصة دونما تقييد نفسه بأي أصل أو مرجعية محددة. هذا ما يجعله يبدو بنويًا وسيميائيًا وتفكيكيًا وتشريحيًا في الوقت نفسه، دون أن ينطبق عليه وصف دقيق؛ لأنه كل هذا معاً، أي/ أنه «ناقد شاعري» بالمعنى الذي يريد، وبالتالي يرفض منطق التصنيفات الضيقة ذاتاً وكتابة.

لا شك أن أية ذهنية مدرسية متعainen هذا الجانب من منظور سلبي فتتوهم أو تتهم الناقد بأنه لم يفهم جيداً «الأصول» أو أنه يمارس نوعاً من التوفيقية المكشوفة بين العديد من التيارات والمناهج والمقولات النقدية. لكن أحكام هذه الذهنية السلبية هي سلبية بطبيعتها وبالتالي تتحول بالنسبة إلينا إلى أحكام إيجابية؛ فهي دليل حيوية وحرية ذهنية وخيالية إبداعية نحسب للناقد لا عليه.

لموريس بلانشو حتى ندرك القيمة المعرفية، النظرية والمنهجية، لهذه الملاحظة، وحتى نشمن إنجازات الناقد وتجاوزاتها معها ونعطيها حق قدرها ومنزلتها بوصفها إنجازات ريادية في مجالها. فالغدامي مثل، كمال أبو ديب وجان كوهين، يحول الشعرية إلى علم جمال للنظاب الشعري تاركاً لغيره من النقاد تأسيس شعرية (أو شعريات) الفنون السردية وتطويرها، كما نجده في كتابات يمتنى العيد، عبد الفتاح كيليطو، سعيد يقطين، سيزا قاسم... إلخ.

أما من حيث الجدوى العملية للملاحظة السابقة، فإنها يمكن أن تلفت انتباهنا جميعاً إلى شكل من أشكال الاختلال أو عدم التوازن بين نقد الشعر ونقد النثر في هذه المنطقة خصوصاً من عالمنا أو وطننا العربي، وهو خلل لابد من تداركه لأن الشعرية الألسنية الحديثة غدت وتغذى كلا الاتجاهين النقديين بالتساوي، بل لعلها أفرزت في مجال شعريات السرد في السياق الغربي أكثر مما أفرزته في مجال شعريات الشعر. وهنا ربما يقال إن «الشعر»، الشعبي أو الفصح، التقليدي أو الحديث، مازال يهيمن على خطابنا الأدبي اأغلى بعكس القصة أو الرواية، لكن هذه المقولة الصحيحة تتحول إلى محض تبرير إذا ما تذكرنا أن الأشكال القصصية السردية القديمة والحديثة، الشفهية والكتابية هي كذلك موجودة متنوعة وتنتظر من يحولها إلى موضوع أو مجال للشعرية السردية.

نقد يشر العديد من النقاد في المنطقة قراءات «شعرية» أو «شاعرية» لمجموعات قصصية أو لنجارب روائية (سعيد السريحي، سعد البازعي، حسن بافقيه)، لكن ما أخذت عنه شيء آخر، إنه العمل على الخطاب السردى من منظور قوائمه العامة، كما فعل بعض النقاد الغربيين والعرب ممن أشرت إلى أسمائهم أعلاه.

ملاحظة ثانية تستحق الوقوف عندها وهي تعلق الغدامي، في كتابه هذا وفي كل كتاباته، بما يمكن أن نسميه «حرية التفسير والتأويل»، أي بحرية الكتابة والقراءة والتفكير والإبداع والتجديد والابتكار والمغامرة «بتحويل المسلمات إلى مساءلات وإشكاليات». هذا التعلق هو الذى يشوى، كحافز وكهدف، وراء كتابه هذا وكل كتاباته

هذه الملاحظة تولد ملاحظة أخرى تتممها وتوسعها وتلحقها تحديدًا في الرفض الحاد أحيانًا، من قبل الناقد للمعاني والدلالات الواضحة في النص الأدبي الشاعر، لأن هذا الرفض يتضمن تفكيرًا عميقًا لأي نسق أو خطاب أو شخص يمكن أن يدعى احتكار التأويل أو فرض تأويلاته أو تأويلات الآخرين على الذات المبدعة، الكاتبة أو النافذة. هذا تحديدًا ما يجعل كتابات الغداسي النقدية تمثل في مستوى أعلى جزءًا من الفكر النقدي الحديث، بالمعنى الفلسفي للكلمة، ولعل هذا ما يفسر الهجوم الشديد الذي وجهت وتواجه به من قبل الخطابات التقليدية، علمًا بأنه يعيد ويكرر أن نقده لا يطال «الثوابت» الإيمانية بأي حال من الأحوال. فالناقد يطمح إلى أن يكون هو ذاته «إشارة حرة» متحررة من أي قيد، مثله مثل رولان بارت الذي يتحدث عنه بإعجاب شديد، وبالتالي فإن كتابته جاءت هكذا لأنه أراد لها أن

ترجم عن وعيه وإحساسه وحدوسه وطموحاته بعيدًا عن جفاف الخطاب الأكاديمي الصارم.

من هذه الملاحظة أستل ملاحظتي الأخيرة وهي أن اللغة في (الخطبة والتكفير) مليئة بالجمل الأدبية - الشعرية مما يجعل هذا النص نقديًا وأدبيًا، معرفيًا وجماليًا، مفيدًا وممتعًا في الوقت نفسه. هذه اللغة حاضرة أيضًا في كل كتابات الغداسي الأخرى، مما يدل على أن الناقد يريد للغة ذاتها أن تتحول إلى إشارة حرة تغرينا بالتأويلات الحرة لتتحول معها وفيها ومن خلالها إلى إشارات لا أقل حرية وتحررًا.

هذه اللغة ذاتها هي ما يضمن القيمة المتجددة لهذه الكتابات حتى عند من يمتلك لغات أجنبية ويتواصل مع النظريات النقدية - الأدبية الحديثة في مصادرها الأولى.. هذا الجانب أو هذا البعد يستحق قراءة - مغامرة خاصة ربما تكون مفيدة وممتعة لكنها ستكون شائقة بكل تأكيد.

الملاحظات والهوامش:

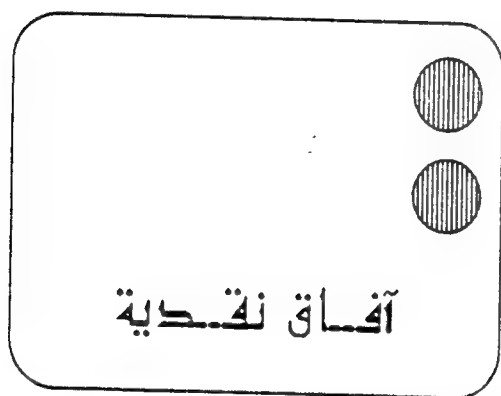
- (١) محمد عبد الرحيم كاشور: النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، دار قنارى بن الفحاء، الدوحة ١٩٨٣ - ١٤٠٣ هـ، ص ٣٦٣ وما بعدها.
- (٢) لعله من الضروري الإشارة إلى أن عدم حتمية النقد الجمالي في كتابات هؤلاء النقاد البارزين أو غيرهم لا يقلل بأي حال من الأحوال من قيمتها المعرفية، كل منها في إطار موضوعها الخاص.
- (٣) من أوضح دلائل الاضطراب أن الناقد نفسه يعتمد على مقولات نقدية ناتجة لا تتحدد هي ذاتها ماذا يعتمد بالنقد الجمالي، وبالتالي فلا غرابة أن يختلط «النقد الفني» بـ «النقد التأثري» و«النقد الموضوعي» وأن يعتبر الأمدي والنرجاني نقادًا جماليين دونما تمييز بينهما. انظر بداية الفترة المشار إليها أعلاه.
- (٤) منصور الحازمي: فن القصص في الأدب السعودي، دار العلوم الرياض ١٤٠١ هـ - ١٩٨١. وفيه دراسات رائدة في تتبع تطور القصة القصيرة والرواية في المملكة.
- (٥) الخطبة والتكفير - من البنية التشريعية، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ط ١، ١٩٨٥، ٣٧٧ صفحة من القطع الكبير.
- (٦) لعل من أبرز هؤلاء النقاد الجدد: علوي الهاشمي في البحرين، سعيد السريحي، سعد البازعي وعالي سرحان القرشي من المملكة السعودية، وهم جميعًا يفتقدون من النقد الأكسجين أو الشعرية الحديثة بدرجات متفاوتة، والسريحي هو الأقرب من الغداسي دون شك.
- (٧) الخطبة...، ص ٢٨٧.

- (٨) انظر بالفرنسية: M. Bakhtin : Esthétique De La Création verbale. Gallimard, Paris, 1984, p. 10.
- ونقد باخثين يرد هنا في سياق المقدمة التي وضعها تودوروف للترجمة الفرنسية. انظر أيضًا ما كتبه تودوروف عن «السميوتية» في: Dictionnaire encyclopédique des sciences du Langage Seuil, Paris, 1972.
- انظر له أيضًا: نقد النقد، ترجمة سامي سويدان.
- (٩) الخطبة...، ص ٥٩ وما بعدها، انظر له أيضًا ثقافة الأسئلة، النادي الأدبي الثقافي بجدة، ١٩٩٢، المقالة بعنوان «صناعة النظرية»، ص ٢١.
- (١٠) الخطبة...، ص ١٤٤.
- (١١) المرجع السابق، ص ٥٩.
- (١٢) انظر بالفرنسية: T.W. Adorno: Autour de La théorie esthétique Klincksieck, Paris, 1982, p. 111.
- (١٣) الخطبة...، ص ٢٠.
- (١٤) المرجع السابق، ص ١٨.
- (١٥) نفسه، ص ١٩ - ٢٠.
- (١٦) نفسه، ص ٢٠.
- (١٧) جان كوهين، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، توفال، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ص ٩.
- (١٨) ثقافة الأسئلة (م.س.)، ص ٢٠٣.

- (١٩) الخطبة... من ٢٦، ٢٥، ٢٤.
- (٢٠) حسن تاش، مفاهيم شعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٤.
- (٢١) من ٩٤ وما بعدها.
- (٢٢) الدراسة منشورة في مجلة قوافل، النادي الأدبي بدمشق، ج ١٢، رجب ١٤١٧ هـ - ١٤١٦، من ١١٢ - ١١٣.
- (٢٣) لاشك أن أسلوبية شارب، التي أنشأت عبر شعرية وأسلوبية لموسسيفر ميدانية - فلسفية غير أكسبة وغير شعرية، والأساليب الإحصائية أقرب إلى التلويح الرياضي لقراءته منه إلى النقد الأدبي الخالص. انظر شكري عبيد، اتجاهات البحث الأسلوبية، الرياض، ١٤٠٥ هـ.
- (٢٤) عبد السلام السدي، الأسلوبية والأسلوب، تونس، ١٩٨٢.
- (٢٥) سعد مصوح، النص الأدبي - دراسة أسلوبية، النادي الأدبي بدمشق، ١٩٩٠ هـ - ١٩٩١.
- (٢٦) مقدمة التي ترجمتها لتودوروف بعنوان: البلاغة الأسلوبية، الشعرية، قوافل، (م.م)، ص ١٥٣ وما بعدها.
- (٢٧) بنية اللغة، (م.م)، ص ١٤.
- (٢٨) أميرة حمدي مطر، فلسفة الجمال، دار الثقافة، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٩٩ وما بعدها.
- (٢٩) كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ١٦.
- (٣٠) الخطبة، ص ٧ وما بعدها.
- (٣١) لأن شارب، نظريات العلم، ترجمة الحسين سحمان وفادان العبد، تونكال، ١٩٩١.
- (٣٢) للمزيد حول دور الخيال والاستعارة في اللغة العنمية انظر الدعوة حول المصطلح، قضايا وأشكاله، مجلة علامات، النادي الأدبي بدمشق، عدد محرم ١٤١٤ هـ - يونيو ١٩٩٢ م.
- (٣٣) الخطبة... من ١٠٥.
- (٣٤) انظر إلى جانب الخطبة، ألغت الروبي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، دار التنوير، لبنان، ط ١، ١٩٨٣.
- (٣٥) الخطبة، ص ١٢٧.
- (٣٦) هذا ما يؤكد المفهوم في مواضع عديدة من كتابه. انظر ما يقول عن الشعر الجاهلي، ص ٩٤.
- (٣٧) الخطبة، ص ٢٦.
- (٣٨) هنا لا شك أن ورود هذه الفكرة في أول الكتاب يدل على أنها من الأسس التي يتطرق منها الناقد، وهو يكررها بصيغ مختلفة في كل كتاباته النقدية.
- (٣٩) الخطبة... من ص ٢٥ - ٢٦.
- (٤٠) الخطبة... من ٢٢.
- (٤١) نفسه، ص ١٢٠ وأيضاً الموقف من الحدأة (م.م)، ص ١٢٦.
- (٤٢) نفسه، ص ١٢٧، أيضاً ص ١٤٢.
- (٤٣) الموقف من الحدأة، ص ٧٥.
- (٤٤) الخطبة... ص ٧٢.
- (٤٥) أفرد المؤلف مسجلاً خاصاً بولان بات بعنوان الخارص النص، ص ٦٤ وما بعدها، ولكي في مستهل كتابه بهذه النص بالعودة لأصيل وصف بالشارس ويشبه القراءة النقدية بعض غروسي مما يدل على أهمية هذه الصورة الشعرية لديه.
- (٤٦) الخطبة... من ٧٩، ثقافة الأستة، ص ٢٠١ وما بعدها.
- (٤٧) الخطبة... من ١٣، أيضاً ص ١٣٩ وما بعدها.
- (٤٨) المشاركة والاعتدال، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٢ هـ - ١٩٩٣.
- (٤٩) الخطبة... من ص ٩٢ - ٩٣، المسمى بغير أفكار.
- (٥٠) محسنات بنى في لغة النص بالدراسة Le Plaisir, Siroua, Ste. Sene, Paris, 1973, p. 30.
- (٥١) انظر لوبلان، بحث، Paris, 1964, Plaisir entrapies, Ste.
- (٥٢) انظر أيضاً نقد النقد، ص، المقدمة.
- (٥٣) انظر مقدمة لتودوروف، لجماليات الإبداع، ص حيث أنكر الناقد أن المشكلات الروسية هي التي ورثت الكثير عن الرومانسية الأدبية خاصة.
- (٥٤) هذه التقنية، أو التمدد النقدي هو ما ينسب عليه بروب غراند نظرية عن التحيزات الشعرية وأصبح ابتداءً شائعاً في كل الدراسات الحديثة والتجريبية.
- (٥٥) الخطبة... من ٩٤.
- (٥٦) المرجع السابق، ص ١٠٣، كذلك انظر قسمة النقد لجراند من مجلة عصر، ص ٩٩، له أحكامه على الكثير من شعر حمزة شعرة عن أنها جعلت تفتن خطابي لم جعل صوبية، ص ١٠٣، ١٠٤.
- (٥٧) هذه التفرعات منشورة في كتاب اللغة في كتابه... ص ١٠٠.
- (٥٨) استدرس عليها هذه موجودة شعيرة في المصطلح، الاستدلال والتقيدة والنص انفراد.
- (٥٩) الخطبة... من ٧٦، انظر أيضاً ص ١٦، ص ٨٥.
- (٦٠) الموقف من الحدأة، ص ١٠٧.
- (٦١) الخطبة... من ٥٣.
- (٦٢) المرجع السابق، صفحة نفسها.
- (٦٣) الخطبة، ص ٥٣.
- (٦٤) المرجع السابق، ص ١٩، ويشبه هذا القول ما أورده المحقق في كتابه الطيوان عن الشعر باعتباره نتيجة إشراقة الكلمة لا شحنة دلالاتها المعجمية.
- (٦٥) نفسه، ص ١٠٩.
- (٦٦) نفسه، ص ٨٧.
- (٦٧) نفسه، ص ٨٨.
- (٦٨) نفسه، ص ٨٨.
- (٦٩) نفسه، ص ١١٧.
- (٧٠) Plaisir, op. p. 30.
- (٧١) ترجمة منظر عياشي للكتاب شبه تركيبية وغير قديمة نظرية الممتعة ولذا لا نحيل إليها هنا.
- (٧٢) Plaisir, op. p. 36.
- (٧٣) بحث الإشارة إلى أن القدماء أفرقوا حيداً القصة العنصرية السببية كغيره لكن وعينه بها هو الذي يحكم عليه سببية، خاصة في الوحي النقدي - الجمالي الحديث.
- (٧٤) بنية اللغة الشعرية، ص ١٥.
- (٧٥) تشريح النص، دار الضليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٧، ص ١٣.



مرکز تحقیقات کپیویر علوم اسلامی



مدخل إلى قصيدة النثر*

٢. من ميلاد النوع إلى بودليير

سوزان برنار **

٢ - آلويزيوس برتران وميلاد النوع

في نهاية عام ١٨٢٨، أو بداية عام ١٨٢٩ - تقريباً - شهد «سانت - بوف» وأصدقائه، ذات يوم، ظهور «شاب طويل ونحيف، عمره واحد وعشرون عاماً»، له سحنة «ساخرة ولطيفة»، ومظهر «خجول وأقرب إلى البدائية»^(١٧٠). هذا الزائر الغريب الذي ظهر - كما كانوا يعتقدون - من إحدى

المقال ترجمة للمقدمة التاريخية: Le Poème en Prose avant Baudelaire: Aperçu Historique .

من كتاب Suzanne BERNARD, Le Poème en Prose de Baudelaire, Librairie Nizet, Paris (V), 1988.

وقد نشرنا الجزء الأول في العدد السابق، واحتفظنا في هذا الجزء بترقيم الهوامش متصلاً لهوامش الجزء الأول.

** ترجمة: راوية صادق: فنانة تشكيلية ومترجمة. تقوم حالياً بإنتاج الترجمة العربية الكاملة للكتاب. راجع الترجمة الشاعر رفعت سلام.

حكايات هوفمان الشعبية - لم يكن سوى «لويس برتران» الذي وصل لتوه من مسقط رأسه «ديجون»^(١٧١)، والذي لم يكن قد اتخذ بعد اسم «آلويزيوس» الرومانتيكي^(١٧٢).

أخذ يتلو علينا - على ما أضاف «سانت - بوف» - دون إلحاح منا، وبصوت متقافز، بعضاً من قصائده الغنائية النثرية الصغيرة، التي كان المقطع منها، أو الآية المحكّمة، تتخذ مظهرًا إيقاعياً دقيقاً: لقد حصلنا، منذ ذلك الحين، على تطبيقات في كتاب «الحُجَّاج البولنديون» المترجم، و «أحاديث مؤمن».

هكذا كان الظهور الأول، في النادي الرومانتيكي، لمن أبدع لتوه قصيدة النثر^(١٧٣). ظهور باهت يتلوه مصير بائس: لقد سجل «برتران» نفسه (مثل «رابيه») على رأس هذه القائمة السوداء لـ «ملعوني» قصيدة النثر، التي سنشهد فيها - عما قليل - ظهور أسماء أكبر (رامبو، لوتريامون) وقد

فلا تركيب عبارات طنانة، ولا هيلينية مستعارة، ولا غرائبية حسب الطلب؛ ولكن تصويرية خاصة، شخصية تماماً، تخدمها تقنية دافعة لعبارة النثر. لقد أراد «برتران» - وهو ما لا يمكن إنكاره - أن يكتب قصائد، لا نثراً منغمماً بشكل أو بآخر (كتب إلى ناشره - قبل وفاته مباشرة - يوصيه بأن «يوسع بين كلمات الصفحة، كما لو كان النص شعراً»^(١٧٨))؛ بل كان يبالغ في الدقة إلى حد الرغبة في إلغاء «وقائع جاسبار»^(١٧٩)، لأنها ذات طابع حكائي مبالغ فيه. ولا بد أن نكون متئين له لأنه رأى أن هذا النوع الجديد يتطلب قواعد جديدة، وأنه لم يكتف بتقليد صيغة توصف به «الشعرية»، أو محاكاة بعض إيقاعات الشعر المنظوم لتشكيل قصيدة نثر، ولأنه تولى - من ناحية أخرى - المبادرة العبقريّة بإحلال - محل القصائد الغنائية الغرائبية والترجمة المستعارة - قصائد العصور الوسطى الغنائية والخيالية التي تحتفظ - مع تغريب القارئ في الزمان، هذه المرة، لا في المكان - بمذاق أصيل، وتضرب بجذورها في روح المؤلف نفسه.

في ملتقى المؤثرات: رومانتيكية برتران

لا شك أن الشاب القادم من «ديجون» كانت له - بفضل عصره ووسطه - فرصة الوجود في نقطة التقاء المؤثرات الكبرى: تلك التي كانت، حتى الآن، تقود قصيدة النثر إلى ازدهارها الكامل بوصفها شكلاً من ناحية، وتلك التي استطاعت - بصورة أفضل، من ناحية أخرى - أن تقود «برتران» إلى طريقه الخاص، وتحدد طابع إبداعه. وامتلك «برتران» - من جانبه - المزاج القابل للتفاعل مع مؤثرات كهذه، والاهتزاز كقنبلة هوائية مع كل النسمات التي تتحرك في الهواء.

وهكذا، يبدو أنه كان حساساً لتأثير «شاتوبريان» - الذي كان يقوم بالتدريس، من عام ١٨٢٠ إلى ١٨٢٨، في «جمعية الدراسات» في ديجون (التي كان «برتران» عضواً نشطاً بها)^(١٨٠) - وكانت «أغنياته» تقدم، كما سبق أن قلت، نماذج للإيجاز، والتصويرية، والبناء في مقاطع.

لقد خضع - شأنه شأن جميع كُتّاب عصره - لتأثير المجلات والدفاتر التذكارية التي كانت تحتفى - آنذاك -

عاقبهم القدر، فيما يبدو، لأنهم أرادوا الخروج عن طريق الكتابة المرسومة. وفي مارس ١٨٤١، مات الشاعر الشاب في المستشفى عن ٣٤ عاماً، معزولاً، بلا مورد، وبلا أصدقاء تقريباً. وبعد وفاته، نُشر مؤلفه «جاسبار الليلي» أخيراً، لدى «فيكتور بافي» عام ١٨٤٢ - بعد معاناة استمرت عدة أعوام لدى الناشر «راندويل» - تنصده ملحوظة لـ «سانت - بوف»: وكان أن سقط في اللامبالاة التامة؛ فـ «هي ليست إطلاقاً هذه الصفحات الأليمة، التي كتبها برتران بسوداوية، هي التي ستضيف بعضاً من البريق إلى الشهرة الشعرية للأيام الماضية»^(١٧٤). ويبدو أن «سانت - بوف» اعتقد أيضاً ذلك، وهو الذي أخذ يسترجع، بتعالٍ متساهل، هذه «الطرائف القوطية الصغيرة»، وهذه «الانطباعات الذهنية الصغيرة» لبرتران، وهو بأسف على أنه لم ينشر «بعض الروايات التاريخية»، على نطاق واسع.

نأر غريب. فقد نُشر المؤلف بعد وفاة صاحبه، وأخذ العمل يتقدم - عبر السنين - بطريقة شبه سرية، ويخصب - خلال مروره (وهو ما سنشهد فيما بعد) - التردد الغامض لبودليير ولوتريامون ومالارمي، ليحصل أخيراً - من النقاد الحديثين - على اعتراف حقيقي: لقد ذهب بعضهم إلى حد منح «برتران» مكاناً سامياً في الفلك الشعري، لا يوصفه كوكباً بسيطاً تابعاً للشعراء الرومانتيكيين، بل رائداً (مع نرفال وبودليير)، لـ «الخيمياء الغنائية»^(١٧٥).

ولا شك أن «آلويوس برتران» ما كان ليستحق هذه المهانة، ولا هذه المبالغة في التكريم. أمّن الضروري أن نقول إنه لا يقارن بـ «نرفال»، ولا «بودليير»؟ ورغم ذلك، فإنني أعتقد أن «جاسبار الليلي» سيظل - حسب عبارة «شواب» (الذي تضعه دراسته الجميلة - بصورة قاطعة - بين رواد الشعر الحديث)^(١٧٦) - «مفصلاً أهدى للتاريخ الأدبي»؛ وذلك - بالتحديد - لأن ثمة شعراً مكتوباً بالنثر يبدأ في «جاسبار»، ولأن «برتران» هو المبدع الحقيقي (وهي المسألة التي لم تتم مناقشتها أبداً، في اعتقادي)^(١٧٧) لقصيدة الشر باعتبارها نوعاً أدبياً.

إن أصالة «برتران» تتفجر عند مقارنة «أناسيده الغنائية» بتلك التي نشرتها - وقتئذ - دفاتر الرومانتيكيين التذكارية:

مسكنى فى قلب الموجة، زنبقة... «يرى»
واللألى الأكثر ألفا التى تُدحرجها...
معقودة حول ثدى ورأسى.

السمة تسبح بتكاسل بجوار سريرى، وكثيراً
ما تمس زعانفها المرتعشة جببى، وأنفاسها
تصاعد فى سكون نحوى، فيما تندرج
الأمواج فوقها الهوينى.

تعال إذن فى هاتين الذراعين اللتين أفتحهما
لك، تعال إلى هذا الثدى الساحر، وستجد
بين أمواج الفضة شعرى الحريرى.

عندى خاتم من طحالب النهر أغلّته قُبلة من
ظيف، سأتزوج فى أضواء قمر المياه
والعسل... آه! تعال توج حُبى. (١٨٣).

ولا شك أن الفانتازى يزدهر فى كل ترجمات الأناشيد
الغنائية الأنجلوساكسونية (١٨٤)، مرتبطاً - على أية حال -
بنوع الأنشودة نفسها وبإلهامها الشعبى؛ وقد خصص
«مريميه» - فى بحثه عن السمة المحلية - عدداً كبيراً من
مقطوعات «جوزلا»، فى المقابل، للأشباح ومصاصى الدماء
و«العين الحاسدة». وبالمثل، فيستعير «برتران» - كما سنرى
- الخرافات الديجونية.

ويوجد «نوديه» - أيضاً - الخرافات الشعبية «الإيليرية»
بالفانتازى فى «سمار». والواقع أن تأثير «نوديه» - هو أيضاً
- كان بارزاً على «برتران» الذى أهدى إليه أول قصيدة نثرية،
«ضوء القمر»، إلى مؤلف تريلبي» التى، ربما، استلهمها
ليكتب «السندل» (١٨٥). ويمكننا أن نعقد أكثر من مقارنة
بين «سمار»، مصاص الدماء المرعب، «القزم المشوه
والمرح» (١٨٦)، و«سكاربو»، القزم الضاحك (١٨٧) الذى
يلاحق ليلى جاسبار، والذى «يعض فى الرقبة» ضحاياه،
كمصاص دماء هو أيضاً، ويغرس فى الجرح «إصبعه
الحديدى الذى احمر فى الأتون» (١٨٨). كما أن تأثير
«هوفمان» قوى للغاية (مادام برتران سيستعيد حتى عنوان
هوفمان ليجعل منه عنوانه الفرعى «خيالات على طريقة
كالوت» (١٨٩)، وسيتمشد إلى فترة متأخرة، وذلك -
ببساطة - بسبب أن هوفمان لم يترجم فى فرنسا إلا اعتباراً

بالمقطوعات النثرية الموجزة، سواء كانت مترجمة أم لا،
وساهم «برتران» فى صحيفة إقليمية «لوسبكتاتور دى
ديجون»، ونشر فيها عدة مقالات. وسرى أن أحد هذه
«الأشياء المرئية» - «أكتوبر» - ننصح، بعد استعادتها
وتحويلها، جزءاً من «جاسبار الليلي» (١٨١) (طبقاً لصيرورة
ما، سيحدث أن يتبعها - أيضاً - «بودلير» و«مالمارميه» - فيما
بعد). وقد رأس صحيفة أخرى - «لو بروفنسيال» - نشرت،
عام ١٨٢٨، أول «أناشيد الغنائية» (أو كما كان يقول
«لوحات مضحكة»). وعرف - بالتأكيد - «حوليات
رومانتيكية» التى سينشر فيها، عام ١٨٣٠، أحد أناشيد
الغنائية «الكوخ القش»، وكان بمقدوره أن يقرأ فيها - طوال
أعوام سابقة - «الأناشيد الغنائية» لكل من «رابيه»
و«بليسيه».

وقد تأثر (وهذا التأثير يقع - فى آن - على الشكل
والإلهام لديه) بالأناشيد الغنائية الأجنبية التى انتشرت
موضتها وقتئذ فى «جوك دايلدين»، والأناشيد
الاسكتلندية الثلاثة التى ترجمها هو بنفسه (فى شعر
منظوم) - «والترسكوت» (١٨٢)؛ ووجد نماذج للاستنباط
فانتازية ومن العصور الوسطى، مثلما وجدها فى الأغنيات
ذات الشكل الثابت واللازمة المتكررة. فهل يجب أن نذكر -
مرة أخرى - أنه، عبر ترجمة الأغنيات والأناشيد الغنائية، قد
توضنت - فى فرنسا - فكرة أن بالإمكان نقل أوزان معينة
وبعض الموضوعات الشعرية إلى النثر؟ وفيما يتعلق ببرتران -
على نحو خاص - فقد مارس عليه ديوان «لوييف - فيمار»
الذى ظهر عام ١٨٢٥ - (أناشيد غنائية، وأساطير، وأغنيات
من إنجلترا واسكتلندا) - تأثيراً حاسماً، فيما يبدو؛ فعلاوة
على احتوائه على الأناشيد الغنائية المترجمة عن اللغة
الاسكتلندية، وخاصة «جوك دايلدين»، فإنه يقدم نماذج
متميزة من هذه التكرارات واللازمات، التى تمثل أحد قوانين
النوع. كما نجد فيه عدداً من «الأناشيد الغنائية» الفانتازية،
وجميعها مأهولة بالأشباح والسحرة، بالأرواح وحوريات البحر
التي تلعب دوراً كبيراً فى الأدب الشعبى. ولا أستطيع مقاومة
رغبتي فى ذكر «نشيد الناياد» الذى لم يستطع «برتران» إلا
أن يتذكره وهو يكتب «حورية البحر» (بل إننا نجد - من
مقطوعة لأخرى - البناء الثلاثى لغالبية المقاطع):

من عام ١٨٢٩، جزئياً عبر «نوديه» الذي سيتأثر به «برتران».

ويجب أن نضيف أن هذا الميل إلى الفانتازي - الذي ترجع أصوله أساساً إلى الأغلوساكسونية والعصور الوسيطة - هو أيضاً نزوع رومانتيكي: فمنذ ما قبل ١٨٣٠، وهو انعكس لا في أعمال «نوديه» فحسب، بل في «الأناشيد الغنائية» لـ «هوجو» «أسطورة الراهبة» و «محفل السبت»، على سبيل المثال. ومن الطريف أن تذكر أن برتران، وصديقه «برونيو»، عندما كانا رئيسي تحرير جريدة «لوبروفنسيال» الديجونية، نشرًا، في ٣١ أغسطس ١٨٢٨: مسرحية «حلم» الشعرية - «تريد دي موسيه» التي وصفها «برونيو» بأنها «مشهد فانتازي» و «حلم رديء على طريقة سمار» (١٩٠). مقصورنا - إذن - أن نرى، في استلهام الفانتازي في «جاسبر البيلي»، مظهرًا لرومانتيكية «برتران».

ولقد حان الوقت لتأكيد كل ما يدين به «برتران» للرومانتيكية، وربما - أيضاً - كل ما تدين به الرومانتيكية لبرتران. ولا ننسى أن «لوبروفنسيال» - هذه الجريدة الديجونية التي كان يرأسها «برتران» و «برونيو» - كانت واحدة من ألسنة حال لرومانتيكية في الأقاليم، وأنها حازت على تشجيع «نوديه» و «هوجو» (١٩١)، اللذين أهدى «برتران» إليهما - عام ١٨٢٨ - أول أناشيد الغنائية. وأعلن عن نشر المجموعة تحت عنوان (لوحات رومانتيكية مضحكة)، (١٩٢) وأخيراً، فقد عاش شاعرنا في باريس من ١٨٣٠ إلى ١٨٣٠، في أوج الجيوش الرومانتيكي، وارتاد «أرسنل» و «سيناكل» نادى هوجو، وقرأ فيهما مقطوعاته القصصية - «سيد مويان» (نظم) و «الماسوني» (نثر)، وعرف أيضاً «سنت - بوف» و «أ. ديشام»، وكل الكتاب الشبان الذين كتب حول رواد المدرسة الجديدة. ولن يكون كافياً القول إنه خضع للتأثير الرومانتيكي: فقد ارتبط بالحركة على قدر موهبته، ووجد تجذاته الخاصة به بتلك الخاصة بالرومانتيكية. وإذا ما نحينا جانباً الاستلهام الإسباني والإيطالي (١٩٣)، الذي واتاه من مجموعة بطريقة كثيفة صرفة، فإن استلهمات جاسبار تفرح ثلاثة ملامح أساسية للرومانتيكية، في توافق عميق - كما سنرى - مع لربط الذي يعيش فيه ومزاجه الخاص به:

- الاستلهام الفانتازي، المنبع من قتل - كما سبق وقلت - في قصص «نوديه» وأناشيد هوجو الصيفية. وهو ما ستمنحه ترجمات «هوفمان»، بعد ١٨٢٩، مزيداً من الأهمية.

- حب العصر الوسيط، و «القوطي»، والآثار التي ستكون «نوتردام دي بارى» مثلاً ساطعاً عليه. إنه «فيكتور هوجو» - حسبما نعلم من خطاب لبرتران (١٩٤). إن الذي علمه الديجوني الشاب «تهجي» بيوت وكنائس مدينته التي ولد فيها. الغنية بالماضي؛ وسيعرف «برتران» كيف يستخدم - كفنانون - تصويرية الحياة، ولغة القرون الوسطى: ف «الماسوني» الذي يرى «تماثيل تاراسكون» الحجرية تتقيأ ماء أكواخ الإردواز في الهابة الغامضة للممرات، والنوافذ، ومثلث القبة، والقباب الصغيرة، والأبراج الصغيرة (١٩٥)؛ ألا يقدم لنا - مثلما يقول «سنت - بوف»، في «نحة» عن سيرة برتران الذاتية - «إحساساً مسبقاً، في شكل منمنمات، بباريس القديمة، التي يتم النظر إليها، في روعة، من فوق أبراج نوتردام»؟

- النزوع إلى «الجروتيسك» Grottesque، المرتبط مع ذلك، بشدة، باستلهام العصور الوسيطة (١٩٦)، الذي نطرحه «هوجو» في «مقدمة كرومويل». ونعلم أن «هوجو» قد جعل منه أحد محركات الفكر الحديث (بالتعارض مع العصور القديمة: فأحياناً ما يمثل «الجروتيسك» «المشوه والمربع»، وأحياناً «الكوميدي والهزلي») (١٩٧). وفيما يتعلق بـ «الجروتيسك»، يستعيد هوجو «الكائنات الوسيطة» التي تسكن «التقاليد الشعبية للعصور الوسطى» و «محفل السبت المربع»، والشيطان، والمزاريب؛ ويستعيد - أيضاً - الكوميديا الإيطالية، بالإضافة إلى «كالوت»، الـ «ميكل أنجلو الهزلي» (١٩٨)، (وهو أمر ممنوع، إذا ما فكرنا في «برتران»). كانت كتابة «فانتازيات على طريقة كالوت» مشروعاً رومانتيكياً، بقدر ما هو هوفماني (نسبة إلى هوفمان). ولكن لابد من تأكيد أن هذه الاتجاهات «الرومانتيكية» الثلاثة: الميل إلى الفانتازي، وحب العصور الوسطى، ودور «الجروتيسك»، قد وجدت - لدى «برتران» أرضاً خصبة تماماً، وذلك بسبب مؤثرات شبابه «ابورجيني»، ونزعاته المزاجية العميقة، في آن. وعلى غرار «شاتوبريان»، قضى لويس الصغير طفولته في بلد مترع بالأساطير، واسترجع، فيما بعد، جولاته في وادي سوزون، وصيده في «مخاضات تبي الصاخبة» (١٩٩)، حيث يختبئ «جان دي تبي»، «حوري البحر الداهية والخبث» (٢٠٠)، وزياراته لكنيسة نوتردام دي يشان، «منبع الأنشباح والساحرات، وصومعة الشيطان!». ومحفل السبت هذا الذي سيصفه في «جاسبار»، والتقاليد الشعبية

علاقة غريبة مع الشيطان (جاسبار). وإذا ما كان الفنان - «برتران» - يستخدم، بطريقة شديدة الوعي، آداب ومعتقدات العصور الوسطى، فليس باعتباره أثرياً، إذ لا ينقب في ماضي ميت، لكنه يستكشف عالمه الخاص المليء بالشياطين والأشباح، وهو يسيطر على هذه الشياطين التي تلعب به ككاتب. ما من شيء أكثر غرابة، على نحو خاص، من الانشطار الذي يرى «برتران» نفسه - من خلاله - مرتعاً للشيطان، أو لـ «سكاربو»، وهو يهلوس، وينحد من هليسته نفسها مادةً للفن^(٢٠٩).

هذا الامتزاج بين الاستبصار والضلال، بين الواقعة والشعر، بين الهلع والسخرية، يمنح أجزاء (جاسبار) الفانتازية وقعاً أصيلاً، بصورة مؤكدة. من هنا - أيضاً - يتكشف «برتران» رجلاً من العصور الوسطى، قربنا لهؤلاء الفنانين الذين يخلطون - في «رقصاتهم الجنائزية» - بين الهجاء الساخر والشعور الصادق بالهلع^(٢١٠). ويستمد حوار «سكاربو» الساخر^(٢١١) نكهته من ذلك، و«برتران»، لا «هوجو»، هو الذي يوحد الجروتيسك بالفانتازي في «محافل السبت» هذه، حيث نرى السحرة يطيرون، «البعض فوق المكسة، والبعض فوق الملاقط الصغيرة، و«ماريا» على يد المقلدة»^(٢١٢).

هذا الميل إلى «الجروتيسك» أكثر أصالةً لدى «برتران» مما لدى رومانتيكي آخر: فطبيعة «برتران» العميقة، ومزاجه الفني أيضاً، يحملانه على الاستناد إلى «كالوت» على نحو ما يفعل في «مقدمته». وفضلاً عن التجليات الفانتازية، فإنه يلذ له نحت الشخص الجروتيسك، أو ذات المشية المتخلعة (مثل «أصابع اليد الخمسة»^(٢١٣)، أو الـ «مرهف» الذي تشبه أسنانه المشحودة على شكل القرن ذيل التاراسك^(٢١٤)، والمواقف الهزلية الخاصة بالمستشار في «سيريناد»^(٢١٥)، أو السيد جان الذي توقع به الكلاب «التي تجر جر سراويله السوداء»، «مثل شخص مصاب بالنقرس على عكازيه»^(٢١٦). يمنح الإيجاز، ووضوح المعالجة، مذاقاً خاصاً لهذه المنحوتات الصغيرة التي تزين بتوفيق كبير - مثلما في «البوهيميين» أو في «باللي» الموجودة في «كالوت» - طبعة «ب. جيجان» من (جاسبار الليلي)، ويكاد يكون من السطحى أن نذكر الأهمية التي يمنحها «برتران» - البصري الكبير، وعاشق التصوير الزيتي -^(٢١٧) المؤثرات التصويرية، والتناقضات العنيفة بشكل خاص، كالأسود على الأبيض: فإذا ما

لساحل الذهب، ألم تنقل لنا الأوصاف المرعبة للمكان؟^(٢٠١) والواقع أن كل هذه الأساطير قد وجدت البيئة الأكثر ملاءمة في نفس خيالية لمراهق حالم بطبيعته، مغرم بالتنجيم والسحر، «يحب نفسه لوهم صفولي»، فيما يقول لنا شقيقه إنه «كان يسمع أصواتاً مجهولة كانت ترعاه في سكون الليل»^(٢٠٢). وهكذا، نرى التهيئة لشعر لا يتطوى على أي شيء مصطنع، رغم أنه مسكون بالسحرة والتجليات الفانتازية؛ لأنه - من ناحية - يقرس جذوره في أرض بورجينيون القابلة للزراعة، وفيما هو حميمي لدى «ألويزيوس»، من ناحية أخرى. وسيكون له أن يرى - بلا جهد يذكر - «الحورية» في المطر، و«السندل» في الشعلة، و«جان دي نبي» في جداول المياه.

ولا شك أنها كانت - أيضاً - فرصة مواتية لبرتران أن يجد نفسه وقد سكن - في قلب الرومانتيكية «القوطية» - هذه المدينة القديمة «ديجون» التي تغنى بها شعراً ونثر^(٢٠٣)، والتي كانت تقدم له - من كل ناحية - ذخائر من العصور الوسيطة: كنيسة نوتردام بعد زلزالها السوداء، ومزارعها ودقهاق السانعة^(٢٠٤)، و«المورميون»، المكان السابق لتنفيذ الإعدامات^(٢٠٥)، حيث جرس سان - جان^(٢٠٦). هذا الطابع اأغلى انشهير الأثير لدى الرومانتيكيين (الذي بدونه - كما يقول «مريميه» بنهكم عام ١٨٢٧ - «م من خلاص أبدأ»^(٢٠٧) من يحتج «برتران» إلى الذهاب بعيداً للبحث عنه في إسبانيا، أو في الشرق، أو في «إيلبيرى»؛ فهو في تناول يده، ويضع إشارات محدودة ستفكي لثيرز - من ميدان كوردويليه إلى كنيسة ديجون - عصوراً وسطى حية بكاملها، مأثوفة وتصويرية. وحتى لو لجأ «برتران» - أحياناً - بصورة شديدة الوضوح وزائدة، إلى سقط متاع مفردات العصور الوسطى، فهو ما يراصد المصطلح الكلاميكي الجديد، الفنان والعامض، الذي كان يستخدمه في بعض مقطوعات شبابه المنظومة^(٢٠٨). لكن، لا بد أن نضيف أن «برتران» ليس مجرد رومانتيكي فحسب، مريض بالتصويرية، يبحث - بأي ثمن - عن الطابع اأغلى: فهو - أيضاً، وحقاً - رجل من العصر الوسيط، تمثل ديجون المنتمة للقرون الوسطى - بالنسبة إليه - واقعاً جوهرياً: عقداً مسكوناً بالرؤى، يعيش في

* Jaquemart: شخص من الحشب أو المعدن يحمل مطرقة يقرع بها ساعة الحائط. وهو - أيضاً - لعبة شعبية.

كانت «مؤثرات الليل» تفيض في أعماله (سيطول الحديث لو رصدناها جميعاً) ^(٢١٨)، فلا يرجع ذلك لحب الغموض الليلي فحسب، لـ «الليل وهيبته» (عنوان الكتاب الثالث من «جاسبار»)، بل يرجع أيضاً إلى ذاقتة؛ بوصفه فناناً تصويرياً. حب الليل، والتناقضات العنيفة: هنا أيضاً، تلتقى ميول «برتران» الشخصية مع تلك الخاصة بالرومانتيكية الهوجوية.

أُريد الآن أن نعرف كيف يعبر «برتران»، في آن - تحت تأثير الأناشيد الغنائية الأنجلوساكسونية والرومانتيكية «القوطية»، وفي ظل انطلاقة لا تمهر لقوى طبيعته العميقة شاعراً وفناناً - من محاولات شبيهة (١٨٢٧ - ١٨٢٨) إلى صيفته الشخصية والنهائية في «الأناشيد الغنائية الثرية»؟ ينبغي لذلك - ولا يتسع المقام للمقارنة بالتفصيل بين قصائد جاسبار والنسخ الأولى، المنشورة عام ١٨٢٨ في صحيفة «لو بروفنسيال» في ديجون: مقارنة «الغسالات» بـ «جان دى تبي» ^(٢١٩)، و «القرع والمزمار» ^(٢٢٠) بـ «لحن جان فيتو السحري»، ونسختي «قلعة ولجاست» ^(٢٢١). وسأكتفى بذكر «الحاليتين الخاصتين» بـ «ضوء القمر»، كطابع مميز، إذ احتفظ بنسختها الأولى «بيتى» ^(٢٢٢) أحد أصدقاء شباب الشاعر. وهذه النسخة الأولى تحمل تاريخ منتصف ليلة ٧ يناير ١٨٢٧:

في الساعة التي تفصل بين يوم وآخر، عندما تنام المدينة فى سكون، استيقظت ذات ليلة شتوية مذكورة، كما لو أنني سمعتُ من ينطق باسمي إلى جوارى .

كانت غرفتى شبه مظلمة: القمر يرتدى ثوباً من بخار مثل ساحرة بيضاء، يحرس نومى ويبتسم عبر زخرفات الزجاج الملون.

دورية ليلية تمر فى الشارع: وكلب بلا مأوى ينبج فى ملتقى طريق قفر، والجُدجد يغنى فى بيتى .

وسرعان ما خفتت الأصوات تدريجياً: كانت الدورية الليلية قد ابتعدت، وكانوا قد فتحوا باباً للكلب المسعور المهجور، والجُدجد، بعد أن تعب من الغناء، راح فى النوم .

وأنا، أكاد أكون قد خرجتُ من حلم، وعيناي لاتزالان مبهورتين بعجائب عالم آخر؛ كل ما أحاط بى كان حلماً ثانياً لى .

آه ! كم هو عذب الاستيقاظ وسط الليل، عندما يوقظك القمر - الذى ينزلق فى السر حتى سريرك - بقُبلة حزينة !

وهاى الآن «ضوء القمر»، كما نقرأها اليوم فى «جاسبار الليلي»، تسبقها عبارة توجيهية مستعارة من صرخة «حارس ليلي»:

استيقظوا أيها الناشئون
وصلُّوا من أجل الموتى.

آه ! كم هو عذب - عندما ترتجف الساعة فى قُبلة الحرس، ليلاً - النظر إلى القمر بأنفه الشبيهة بكارولوس من الذهب !

كان أبرصان ينتحبان أسفل نافذتى، وكلب ينبج فى ملتقى الطرق، وجُدجد بيتى يتكهن بصوت خفيض .

لكن سرعان ما لم تعد أذنائى تستجوبان إلا صمئاً عميقاً. كان الأبرصان قد دخلا مسكنهما القدر ^(٢٢٣)، مع لطمات جاكيمار الذى كان يضرب زوجته ^(٢٢٤).

كان الكلب قد سلك شارعاً صغيراً، أمام حراب البوابة التى أصدأها المطر وأضجرتها رياح الشمال .

وكان الجُدجد قد راح فى النوم، ما إن أطفأت آخرُ شرارة آخر ضوء لها فى رماد المدفأة .

وأنا بدالى - إذ الحرارة تسبب التشوش - أن القمر، عابس الوجه، يسحب لسانى مثل مشنوق! ^(٢٢٥)

فلا ينبغي أن ننسى أنها لم تكن - بأية حال - مخصصة لتشكيل جزءاً من (جاسبار الليلي). وبالفعل، فالغنائية الحزينة ذات صلة واهية - إلى حد ما - ببقية العمل. فهدف «برتران» كان أن ينحت - بمهارة مدققة - قصائد قصيرة تصويرية، سيخفف من مذاقها الإيحائي أو الفانتازي موجات من الغنائية العظيمة. فبرتران ينتمي - في جوانب معينة على الأقل - «إلى مدرسة الشكل، التي ستصبح، فيما بعد، مدرسة الفن للفن»، مثلاً كتب «م. برونو» (٢٣٣). وهو يتحدث - في مقدمته - عن «أساليب متنوعة، وربما جديدة، للانسجام والطابع المحلي، بوصفها نتيجة وحيدة. ومكافأة وحيدة عن «هذيان الضائع» (٢٣٤)، ولا شك أنه لم يكن تنقصه الخيال عندما كتب إلي «دافيد»، عام ١٨٢٧: «لقد حاولت خلق نوع جديد من النثر» (٢٣٥).

تقنية «برتران»: التكوين، الإيقاع، الصوتيات

جماليات الإيحاء

والواقع أن تجديد «برتران» الكبير يكمن في محاولته أن يحل فكرة تقنية محددة، وشكلاً راسخاً تماماً - شكلاً مرناً - كما يكتب «لالو» (٢٣٦) - دون أن يكون فرضياً، أبداً، مُحكماً فنياً، ومتسقاً منهجياً - محل فكرة الغنائية التلقائية التي تخلق الإيقاع بنفسها، بلا قواعد ولا منهج.

ومثلاً بنى آخرون شكل «السونيت» في النظم، بنى «برتران» شكل «النشيد الغنائي»، المكون من ستة مقاطع (أحياناً خمسة أو سبعة)، وذلك حتى الكتاب الرابع، على الأقل، الذي - انطلاقاً منه، على ما يلاحظ «برتران» نفسه - «لا تصبح بعض القصائد مثل سابقاتها، مقطعة بانتظام في مقاطع» (٢٣٧). لكن ملحوظة «برتران» نفسه (الموجهة إلى ناشره) تفيدنا بأن هذه الكتب الثلاثة، الرابع والخامس والسادس، كانت - بسبب ذلك - «أقل أهمية من وجهة نظر المؤلف». ومن الواضح - إذن - أن هذه القصائد النثرية كانت متميزة - في رأى «برتران» - بالتكوين من خمسة أو ستة أو سبعة مقاطع، وأنه كان يهدف إلى منحها شكلاً ثابتاً، مشابهاً

أن تكون القصيدة الثانية أكثر وصفية وتصويرية، فهو من الوضوح إلى حد عدم الاحتياج إلى تأكيد، فبرتران يبحث عن الطابع المحلي، لا المرتبط بالعصور الوسطى فحسب، لكن بمدينة ديجون، وقد أصبحت مفرداته محددةً وتصويرية (الجدجد يتكهن، والبوابة أصدأها المطر). أما ما هو أكثر لفتاً للانتباه، فهو تحول النغمة: حلم البقطة غير المادى للشاعر تحل محله لوحة صغيرة محددة ذات لمسة جروتسكية: فالقمر، الذي «يرتدى ثوباً من بخار» أصبح «عابس الوجه» (٢٢٦)، له أنف «شبيهة بكارولوس من الذهب»، ولم يعد يوقظ الشاعر «بقبلة حزينة»، لكنه «يسحب لسانى مثل مشنوق». ويمكننا أن نشعر بمذاق خاص في هذه السخرية الناشئة إلى حد ما، أو - على العكس - أن نأسف، مثلما يفعل «روهو» (٢٢٧) و «شواب» (٢٢٨)، على أن النسخة الثانية لم تحتفظ بالغنائية والسوداوية الحاملة لقصيدة شبابه. لكن، هل نلوم «برتران» على أنه أصبح «برتران» بكامله؟

واقعة مفارقة في جميع الأحوال: ذلك الاهتمام الذى يبذبه «برتران» - وقد وصل إلى امتلاك كامل لفنه - فى رفض الاتجاهات الغنائية لهذه الرومانتيكية نفسها التى ارتبط بها فى جوانب عدة. إنها - الآن - طريقة «بارناسية» قبل حالتها النهائية، وهى التى تمنعنا - فى (جاسبار) - من الوصول إلى أعماق روحه: ما من بوح فى عمله، على الأقل فى النثر (٢٢٩). هناك - فحسب - بعض التلميحات فى أجزاء من «سيلف Silves» و «عزّة ميتة» و «ربيع آخر» (هى القصائد التى كان يفضلها «سانت - بوف»)، ويمكننا أن نتساءل - أيضاً - عما إذا كان «برتران» قد تركهم يطبعونها كما هى، وهو الذى يحذف - بعناية فائقة - كل تلميح شخصى (إلى والدته، إلى أخته، إلى «شباب فى إيطاليا»)، من مقطوعة «مدفأى» (٢٣٠) (التي أرسلها إلى صديقه «برونيو»، فى شكلها الأولى، عام ١٨٢٩) (٢٣١). أما بالنسبة إلى «قصائد منفصلة، مقطوعة من مخطوط المؤلف»، «الملاكان» و «قصيدة» إلى السيد دافيد، النحات» (٢٣٢)، التى تؤثر فينا اليوم بشدة:

وقد رجوتُ، وأحببتُ، وغنيتُ، كشاعر فقير معذب !
وعبثاً يفيض قلبى بالإيمان، والحب، والعبقرية!

لشكل النشيد الغنائي. رد فعل - ربما - ضد الاتجاه المؤسف نحو التدفق، الذى أفسد بعض قصائد «رايه»، و «ترجمات» نوديه: فبرتران يشعر بضرورة تلخيص القصيدة، وتركيزها حول العناصر الموحية، الأساسية، بمنح هذا الميل - الكامن دائماً فى النشر - إلى التأمل الأخلاقى، والبوح الغنائى.

ونعمة مثال سيبين لنا كيف سيستعيد «برتران» ويصلح من مقال حول أحداث آنية، نُشر عام ١٨٣٠ فى (لو سبكتاتور) - وهى جريدة كانت تصدر فى ديجون - ليحوّله إلى قصيدة يدرجها فى (جاسبار). ونقطة الانطلاق هى - دائماً - حلم يقظة حول موضوع مستمد من الواقع - واقع اللحظة، ما نسميه «حدث الساعة» - وسواء تعلق الأمر بـ «أخلاقيات اللعبة»، أو بمشهد فى السيرك، فالموضوع ليس أساسياً؛ لكن الصياغة الشعرية التى يمنحها له «برتران» - أو «بودليير» أو «مالارميه»^(٢٣٨)، والمقارنة الدقيقة بين نسختين من «أكتوبر» ستوضح لنا أن التقنية قد تغيرت، فى الوقت نفسه الذى تغير فيه مفهوم الموضوع:

أكتوبر (مقال من عام ١٨٣٠) ^(٢٣٩)	أكتوبر (نص من «جاسبار الليلي») ^(٢٤٠)
لقد عاد السافاريون الصغار، وأصواتهم الشابة تفرح الآن صدى صوت حيناً. كان السنونو يتبع الربيع، وهم يسبقون الشتاء، والمطر المتقطع، الذى يضرب زجاج نوافذنا، وناقوس «سانت آن» الذى يرن فى كآبة بالغة، والمتسولة التى تحرك رماد مدفأتها الصغيرة، والشبان المتعجلون المتدثرون بمعاطفهم، والفتاة العابرة التى ترتدى معطفها المبطن بالفراء، والعربة الثقيلة التى	لقد عاد السافاريون الصغار، وصراخهم يستجوب - الآن - صدى صوت حيناً، ومثلما يسبق السنونو الربيع، يسبقون الشتاء. أكتوبر، بريد الشتاء هذا، يلطم أبواب منازلنا، ومطر متقطع يغمّر زجاجات النافذة المصدوم، والريح تنشر أوراق «الدلب» الميتة فى المدخل المنزوى. ها هى سهرات العائلة تأتى فى عذوبة بالغة، عندما يكون

تهتز على ضربات سوط الحوذى، وأشجار كستناء متنزهاتنا التى تتأوه، جرداء عارية، والريح التى تكس من وجه الأرض الأوراق الميتة، وذلك الأفق الشاسع بلا لون، بلا أبعاد، الذى تستجديه، بلا جدوى، النظرات العابسة، من المتاريس، كل شئ يدعونا إلى أن نأوى إلى محبتنا الأسرية، ونضيق دائرة ملاهنا. ورغم هذا، فما هى ليلالى السهر بجوار النار تجىء، السهرات المسرحية، عيد القديس مارتان ومشاغله، عيد الميلاد ونموه المضيئة، رأس السنة وأوراق الزينة، الملوك، وحلوى الفصول، الكرنفال وصولجان مهرجه، وأخيراً عيد الفصح. عندئذ، سيكون قليل من الرماد قد مسح الملل عن جباهنا، وسوف يحسب السافاريون الصغار من أعلى التل النجع الذى ولدوا فيه.

الخارج كله جليداً، طبقات من جليد وضباب، وعندما تزهو ورود الباقوت على المدفأة فى جو الصالون الدافئ.

ها هو عيد القديس مارتان يأتى بمشاغله، وعيد الميلاد وشموه، رأس السنة وألعابه، الملوك وحبات فولهم، الكرنفال وصولجان مهرجه.

وأخيراً، عيد الفصح: بترائيل الصباح المرحه؛ عيد الفصح الذى تلتقى الفتيات فيه القربان الأبيض والبعض الأحمر!

عندئذ، سيكون بعض الرماد قد مسح عن جباهنا مثل أشهر الشتاء الستة، وسيحسب السافاريون الصغار النجع الذى ولدوا فيه من أعلى التل.

وكما نرى، فالنص الأول أكثر وصفيةً وحكايةً، بينما الثانى أكثر إيحاءً. لقد ألقى «برتران» كل الإشارات الديجونية الصرفة، الموجهة إلى قراء «لو سبكتاتور»، والتصويرية المفردة قليلاً ما فى المخيلة، والمتسلسلة فى البداية، على نحو خاص؛ واحتفظ - فقط - ببعض التفاصيل الملموسة التى تميز الفصل السنوى (وتجعل أكثر إيحاءً: تحل «الريح» تنشر أوراق الدلب الميتة فى المدخل المنزوى» محل «الريح التى تكس من وجه الأرض الأوراق الميتة»). ويفرض - بشكل خاص - على مقطوعته التقسيم إلى مقاطع، يكون كل منها لوحة صغيرة متميزة؛ ويتجنب الشاعر الربط، والانتقالات التى كان

ونجد التركيب نفسه، مع «التكرارات» الثلاثية في «قداس منتصف الليل»^(٢٤٣)، وأربعة تكرارات في «الغرفة القوطية»^(٢٤٤). وفي «ضوء القمر»، كما سبق ورأينا، فيما بين الفاتحة والخاتمة - المخصصة للقمر، وللتين تتبعان نسقًا سبق أن استخدمه «رونسار»^(٢٤٥) - يمهّد الثاني للموضوعات الثلاثة التي ستتطور في المقاطع الثلاثة التالية: البرصاء، الكلب، الجدجد.

وبين هذه المقاطع، تدخل - أحيانًا، وإن يكن نادرًا - لازمة مخصصة لتأكيد حركة مستمرة: في «الصيد»^(٢٤٦)، «وكان الصيد يمضي، ويمضي، والنهار كان مضيقًا»؛ وفي «البغالون»^(٢٤٧)، إنها طريقة عادية في الأناشيد الغنائية الشعبية، وعلى سبيل المثال، في ترجمات «لويف» - فيمار، كما نجدتها في أناشيد «فيكتور هوجو» الغنائية المنظومة. واستطاع «برتران» استعادتها في مقطوعاته الأولى (تحمّل «البغالون» تاريخ ١٨٢٧)، إضافة إلى طريقة نهاية المقطع ذات الصدى، التي سيتخلى عنها فيما بعد^(٢٤٨). لكنه في الأعمال التالية، سيتبنى، عن طيب خاطر، نسق استعادة المقطع الأول؛ بوصفه مقطعًا ختاميًا، يقفل العمل على نفسه: نجد هذا النسق لا في «أكتوبر»^(٢٤٩) فحسب، بل أيضًا في «المساء على الماء»^(٢٥٠)، و «ربيع آخر»^(٢٥١)، و«الخيماي»^(٢٥٢).

... لا شيء أيضًا! وعينًا تصفحتُ طوال ثلاثة أيام وثلاث ليال، على ضوء المصباح الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

لكن لا شيء أيضًا! - وطوال ثلاثة أيام أخرى وثلاث ليالٍ آخر، سأُصفّح، على ضوء المصباح الشاحب، كتب ريمون لول الغامضة!

كل هذه الأساليب البنائية - التي سأصفّحها بأنها أساليب «داثية» - هي من الوسائل التي تسمح للكاتب بالتركيب بدلًا من العرض، بشكل خطّي (وهو عيب بعض القصائد الغنائية الطويلة والرابسودية، مثل نشيد «حسن أغا» الغنائي)، وتنظيم أجزاء قصيدته بطريقة موسيقية تقريبا، وتأسيس توازن معماري. إن الإرادة التركيبية والفنية تقود وترقب الإلهام بلا انقطاع، كما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى كل «شعراء

الصحفى يسعى لها (ألفت - على سبيل المثال - الجملة الخطائية الطويلة: «المطر المتقطع.. الريح.. ذلك الأفق.. كل شيء يدعونا إلى أن نأوى إلى محباتنا الأسرية»). ويتسارع الإيقاع ليقودنا - عبر موكب سريع من الأعياد - نحو عيد الفصح، نقطة نهاية الشتاء، ومقطع يتوج القصيدة؛ في حين أن عيد الفصح - فى النثر - كان يغلق التعداد فى كلمتين. وأخيرًا، يستعيد «برتران» - كرجع صدى، كى ينهى مقطوعته - مقطعه الأول، وفقًا لتقنية «شعرية» سبق اختبارها^(٢٤١).

هنا، نرى «إيداع» برتران - فى الصميم - وبراعته التقنية التى ربما لم تكن بلا مخاطر. فإذا ما كان التقسيم إلى مقاطع يسمح بمنع القصيدة بناءً أكثر دقة، وتوازنًا أفضل، فلا نستطيع أن نمنع أنفسنا من اكتشاف ميكانيكية معينة فى تكوين من هذا النمط؛ إذ يقطع النص بطريقة عشوائية - على نحو أو آخر - إلى «سرايع» من الأبعاد نفسها. ونشعر بقلق عندما نفكر أن نسقًا كهذا يسمح لأى كاتب فقير الموهبة بالحصول على «قصيدة»، انطلاقًا من مقال فى جريدة.

وعلى أية حال، فما إن يتضح المظهر «الفنى» والشكلى الإراديين لقصائد «برتران» الغنائية، حتى يقودنا كل شيء إلى أن نعرف فيه على تقنية شديدة الدقة، لا تترك شيئًا للصدفة (هل يجب أن نقول للتلقائية؟): لا معمار القصيدة العام، ولا معمار المقطع، ولا تركيب الجملة، سواء تعلق الأمر باختيار الكلمات أو بنظامها.

(١) إن البحث - بالنسبة إلى مجمل القصيدة - عن وحدة «معمارية» (الذى تم تسهيله بالبناء فى مقاطع) محسوس للغاية، لكن التصميم - مع ذلك - لا يتغير أبدًا: فما بين فاتحة وخاتمة، هناك ثلاثة أو أربعة مقاطع موزعة بشكل متماثل، هذا التماثل الذى يتم التشديد عليه - بشكل عام - بطريقة مدرسية، وذلك بتكرار الألفاظ نفسها فى بداية كل مقطع: ففى «كوخى القش»، هناك ثلاثية^(٢٤٢) الصباح - المساء - الليل:

ولكن الشتاء، أية متعة! عندما فى الصباح ...

أية متعة! فى المساء ...

أية متعة! فى الليل ...

وفى هذه الحالة الأخيرة، تعمل الشرطة بطريقة الإرجاء،
وتسمح - أيضاً - بإطلاق خاتمة مفاجئة، بل تستطيع -
حتى - أن تبرز كلمة دالة، لا تسمح علامات الترقيم
بفصلها:

كم ضحك هازئاً ذلك المجنون الذى يهيم، كل
ليلة، عبر المدينة المهجورة، وعين على القمر
والأخرى - مفعوءة! (٢٥٧)

(٣) وسواء أكان إيقاع الجملة مشدداً عليه بالشرطة أم لا،
فعلينا - فى جميع الحالات - ملاحظة تنوعه وقيمته
التعبيرية: من هنا، يبدو «برتران» خبيراً حقيقياً بالنثر، بارعاً
فى الإيحاء بالفكرة من خلال الإيقاع: إيقاع حيوى، صارم،
لـ «المرهف» (٢٥٨)، (بخاتمته ذات الشمانية مقاطع التى
تذكرنا بمونولوج «فيجارو» الشهير) (٢٥٩):

هل كنا سنتخيل أبداً/ عند رؤية قيافتى
المضحكة الانسيقة/ أن الجوع المتوطن فى
معدتى/ يسحب منها - هى المذبذبة! - حبلاً!
يخفنى كمشنوق!

إيقاع احتفالى لحلقة السحرة، الذين تجتاز أصواتهم
الظلمات (٢٦٠) - «فى شكل موكب» (وعلى ملاحظة
كيف أن «فى موكب» ستكون أقل طنطنة)؛ إيقاع راقص
فى غاية التحديد لـ «أغنية الأتمة» (٢٦١)

... لهذا البهاء السحري/ للثريا/ لهذه
الليلة الضاحكة/ مثل النهار.

يستخدم «برتران» كل حيل النثر. وثمة مثال مدهش نراه
أكثر حرية مما فى النظم: لقد نجح «برتران» فى خاتمة
«مكتب خدمة المساء» (٢٦٢): «وأنا الحاج، راکعاً على انفراد
تحت الأرغن، بدا لى أنى أسمع الملائكة وهى تهبط من
السماء فى تناغم» - معجزة صغيرة من الاستحضار المتساق
والإيحائى، سواء عبر الصوتيات اللينة، الرطبة، والمتحركة
(agenouillé راکع، ouïr أسمع، melodieusement فى
تناغم)، أو عبر الحركة المتعرجة لجملة تمتد إلى «الظرف
النهائى» (٢٦٣). والواقع أن هذا الموضوع كان قد عالجه، فى
شبابه، فى منظومة من ثمانية مقاطع، وها هو ما استخلصه
منها (٢٦٤):

النثر، الذين يسيطر عليهم هاجس جمالى شكلى ومحدد
تماماً.

(٢) والملاحظات نفسها ستطبق على تركيب المقطع،
وتنظيمه التمثالى - مع ملاحظة أهمية نسق الطباعة الذى
يستخدمه «برتران»، بصورة منهجية تقريباً مثلما يستخدم
شعراء العروض تغيير السطر ليفرضوا وقفة ما، وترقباً معيناً:
إنها «الشرطة» التى سيكثر استخدامها عند «رامبو»
و«مالارميه». وتؤكد الشرطة - فى فصلها بين أجزاء السرد
المختلفة - تركيب المقطع: بناء ثلاثياً فى «جد أبى» (٢٥٣)،
ورباعياً فى «الرجل الثانى» (٢٥٤)، وتركيباً أكثر تعقيداً -
يمكن وصفه بأنه متعدد الأصوات - فى «حلم» (٢٥٥) حيث
تتتابع ثلاثة أفعال بشكل متواز، بفضل الشرطة، وكل مقطع
يستعيد - على التوالى - الموضوعات الثلاثة:

... - نحلة على الاسوار التى شققها القمر، -
غابة تخترقها دروب ملتوية - والمورمون
محتشدون بالقبعات وأغطية الرأس.

وبصبح الإيقاع نفسه محسوساً بصورة أكبر بهذا التقسيم
للجملة، أو المقطع، إلى عناصر ذات أطوال متباينة: نرى
الإيقاع يتسع - على سبيل المثال - فى سلسلة من أساليب
التعجب التى تستهل «الرجل الثانى»:

جحيم! جحيم وفردوس! - صرخة يأس!
صرخة فرح! تجديف المنبوذين! حفلات
المصطفين الموسيقية! - أرواح الموتى الشبيهة
بسنديان الجبل وقد اقتلعت الشياطين!

والأثر الناتج مزدوج: أثر التناقض بتجميع أساليب التعجب
المتضادة، اثنين اثنين، وأثر اتساع الإيقاع، حيث ينقسم
المقطع إلى أجزاء ذات أطوال متزايدة.

وفى موضع آخر، ويتوافق مع المعنى، ستأتى الشرطة، على
النقيض لتكسر الإيقاع، وتنتج أثر الانقطاع:

لكن سرعان ما ازرق جسد، شاحباً مثل
شمع الشمعة، وامتنع وجهه واصفر، مثل
شمع الذبالة الأخيرة - وفجأة انطفأ! (٢٥٦).

وأنا الحاج لوتاس

مشبع بالأمل والكتابة،

أصلي بورع متواضع،

وكنت أتنهد على انفراد: هل،

هل هو أنتم أخيراً، أيها الرب المخلص؟

مقطع لا هو بالبطيء ولا المتجانس، بل العكس تماماً!
ويتضمن «على انفراد: هل» المزجعة حقاً. فالنثر (نثر «برتران»
على الأقل) يتأكد - إذن - بصورة أكثر سلاسة، وأكثر غنى
من الشرذمة الشكل الثابت.

وعلينا أن نلاحظ - مع ذلك - أن «برتران»، في أغلب
الأحيان، يتجنب «الطلاوة» (التي كثيراً ما سعى إليها في نثر
القرن الثامن عشر الشعري) - أحياناً - بمزج الجملة
بالشرطيات:

وأيضاً، - فلو لم يكن منتصف الليل، -
تلك الساعة التي شعارها التناين
والشياطين! - والعفريت الذي يسكر من
زيت مصباحي! (٢٦٥)

وأحياناً بفرض قطع «جامد» بعد «الصامتة»: (٢٦٦)

كل منهم كانت له كملعة // عظمة / من
مقدمة ذراع ميت (٢٦٧).

إنه يبحث - فيما يبدو - عن النهايات الحادة للمقاطع (٢٦٨)،
وعن «وقفات» العبارات الموجزة، على عكس الإيقاع
الخطابي الذي يأخذ في التضخم:

... خادمة دار الضيافة / التي تعلق على
النافذة / طائر تدرج ميت (٢٦٩).

أى طريق أنجز منذ النثر «الموزون»، وفترات «قصائد» النثر
الجميلة في القرن الثامن عشر، وأيضاً في القرن التاسع عشر،
مع «مارشيجي»! إنها جملة «برتران» المتوترة والسريعة، التي
انتهت إليها كل المحاولات بدءاً من «أوسيان» إلى «جوزيلا».
ولا ينطبق ذلك على الإيقاع فحسب، فبعد عديد من كتاب
النثر الشعري، الذين يسكبون بغزارة - في الأذن - طوفاناً من

المقاطع اللفظية الرخيمة والعذبة، يتخلى «برتران» عن هذا
المفهوم القبلي للطلاوة الغزيرة، لهذا الأسلوب السبيل على
نمط واحد، وينوع الصوتيات في ارتباطها بالفكرة، ولا
يخشى الأصوات القوية، ولا التناقضات الحادة: مستكدر
النهايات المقفلة بقمقماتها في خاتمة «متسولو الليل» (٢٧٠):

وهكذا حدث أن تعلق على نار الشعلات،
مع متسولو الليل، وكيل في البرلمان،
كان يسعى إلى مقامرات عاطفية، وصبية
العسس الذين كانوا يحكون، دون ضحك،
مآثر بنادقهم القديمة الفاسدة.

وسوف تستدعي الحروف الصافرة - بداهة - صغير جهاز
التقطير في «الخيالي» (٢٧١)، وسيوحى حرف الرءاء (٢٧٢) في
«البرصاء» بـ «كركرة نثرية الساهرين المزجعة» (٢٧٣).

ومن بين كل هذا الجنس، الذي يستخدمه «برتران»
بشكل منهجي حقاً، فإن بعضه لا يخلو من نكهة هزلية
«الفرقة الساخرة» لـ «كمان جامبا الأوسط» (٢٧٣)، حيث
قعقة عظام الموتى التي تدوي بدعابة جنائزية، في الحملة
التي كان «برتران» يأمل ألا يسمع فيها «سوى الهيكل
العظمى للجندى الألماني المرتزق» (٢٧٤)؛ وثمة مؤثرات
تصويرية ساخرة مأكرة في استدعاء الصبي «البكاء» في
«أصابع اليد الخمسة» (٢٧٥)، و«بقريحة تنتمي تماماً إلى
رابليه» في استدعاء الحاخامات اليهود الذين
«يدندنون، ويخسئون، ويصقون، أو يتمخطون» في
«الحيمة المديبة» (٢٧٦).

والواقع أن في استخدام «برتران» للقيمة التعبيرية
للأصوات، تبهرننا - بشكل خاص - الطريقة الواعية التي
يستخدمها بها. وقبله، حدد «ديدرو» الإيقاع الشعري باعتباره
«توزيعاً معيناً للمقاطع اللفظية الطويلة والقصيرة، الجامدة
والرخيمة، المكتومة والعالية... المماثلة للأفكار التي تتوفر
عليها، والتي تشغلنا بشدة، والأحاسيس التي نشعر بها والتي
نريد إثارتها، والظواهر التي نبسح عن فهم
أعراضها...» (٢٧٧). لكن هذا التناسب بين الأصوات
والأفكار أو المشاعر - بالنسبة إلى ديدرو - تلقائي تماماً؛ إنه

كم هى هادئة ومهيبة القلعة البيضاء ، على الـ
«أودير» ، بينما كل فوهات المدافع تعوى ضد
المدينة والمعسكر ، ومدافع الحنشية ترمى -
وهى تصغر - بالسنتها على المياه ذات اللون
النحاسى .

يهدف «برتران» كافة التفاصيل الخاصة بالوصف
العادى، والصفات غير المفيدة (سحابات «خفيفة»، فوهات
«عميقة»)، والمفردات الشعرية التقليدية «أمواج»، ويضيف
بعض علامات الألوان (بيضاء، اللون النحاسى)، ويبحث -
بشكل خاص، عبر بضع كلمات متقاة بدقة - عن مؤثر
التناقض: «هادى، ومهيب» تشكل تناقضاً مدهشاً مع
«تعوى» و «ترمى وهى تصغر» (٢٨٢). وبعد تجربتها، وإعادة
بنائها، تصبح الجملة موحية وملونة.

الملاحظة الثانية: هنا، نرى كل ما اكتسبته الصياغة
الثانية، بعد تخفيفها من التفاصيل المملة، المخصصة فى
صورتين مدهشتين ومتعارضتين. والواقع أن دراسة النسخ
المختلفة، عند الحصول عليها، تكشف أن الثانية - دائماً -
أكثر إيجازاً وأسرع من الأولى: فبرتران (مثل رامبو ومالارميه
فيما بعد)، يذهب دائماً فى اتجاه الحذف والكثافة. وهو أمر
حقيقى منذ «نشره» الأول الذى كتبه عام ١٨٢٦ (٢٨٣)،
والذى ينحوسه نحو شكل ثان، بالحذف بالريشة، وثالث،
بالحذف بالقلم الأزرق. وسيكون ذلك هو واقع جميع
المقطوعات التى سيصححها فيما بعد؛ وهذا الإيجاز، وهذه
المراجعة، سيكسبان الأسلوب عنفواناً وقوة إيحائية تعوضه -
ربما - ما فقدته من طاقة موسيقية. ولا بد - من وجهة النظر
هذه - من مقارنة مقطوعة «الغسالات» الرشيق، والموسيقية
ولاشك (٢٨٤)، المتكلفة قليلاً - رغم ذلك - بالرأعة الأدبية
التي تستحضر الريف وعالم الجن الساخر، وهى «جان دى
تبي»: فهى كى كيفية وصف حورى الماء فى المقطوعة
الأولى:

إنه ، على ما تقول الغسالات والفتيات، هو
الحورى من آرمانسو ، الذى تستهويه
سرقة خواتمنا، عندما تداعب الأمواج
أذرعتنا ، والذى يرقص ويغنى فى الليل

فن «مستلهم من ذوق طبيعى، من حركية الروح،
والحساسية». و «برتران» - نفسه - بعيد عن التأليف المستند
إلى الإلهام، والمستسلم لنوع من الغنائية الفيضة، فنحن نشعر
دائماً - خلال قراءته - بسيطرة فنان يراقب ويوجه، بشكل
شديد الوعى، كل مؤثراته. ودراسة تصحيحاته العديدة تكفى
- فضلاً عن ذلك - لإثبات مدى العناية التى يوليها لصياغة
الشكل: كاتب بعيد عن الارتجال، فنان متشدد، مدقق،
ومثابر.

ويؤكد لنا ذلك شقيقه وصديقه «يتي»: كانت منضدته
«منشورة بالمسودات، المشطوبة والممزقة» (٢٧٨)، لقصائد كان
ينقحها «ويصقلها باستمرار» (٢٧٩). وسبق أن تحدثت عن
نصوصه المتنوعة فى حديثى عن نسختى «ضوء القمر»؛ وفى
مخطوط عام ١٨٣٦، الذى نشره «ب. جيجان»، ثمة عدة
تصحيفات أيضاً. والواقع أن النتائج التى تقودنا إليها دراسة
هذه النصوص المختلفة والتصحيحات هى دائماً النتائج نفسها،
وهى من نوعين:

أولاً، يصحح «برتران» نفسه بذوق دقيق وسليم، مبتعداً -
أكثر فأكثر - عن التشديق بالكلام «الشعرى»، ليضع - بدلاً
مما هو عادى أو تقليدى - صياغات إيحائية أو تصويرية، باحثاً
عن الطابع، أكثر من بحثه عن موسيقى العبارات، ولن نذكر
سوى مثال واحد، وهو ما كان - عام ١٨٢٨ - المقطع الأول
من «قلعة مولجاست» (٢٨٠):

يتخذ نهر «أودير» - أمام «مولجاست» -
مجرى هادئاً، إلى حد الاعتقاد أنه قد
توقف للحظة. وفى منتصف الـ «أودير»،
وأمام أسوار المدينة. تنتصب القلعة،
محاطة بحظائر متينة من قصب، وصفين
من الأوتاد الخارجة من الماء. والعسكر
المجنون يحتلون الأبراج الدائرية والمربعة،
ودخان المدفع يخرج فى سحابات خفيفة
من الفوهات العميقة، ومدافع الحنشية
ترمى - وهى تصغر - بالسنتها على
الأمواج الهادرة.

وها هو ما أصبح عليه فى (جاسبار): (٢٨١)

الغنائية الرومانتيكية بالإطناب إلى حدود قرية من المغالاة (فتستخرج - مثل «هوجو» - مؤثرات خطابية من المقطع الكبير، يحفظها الإهام رحيب، أو سرد بلا تحفظ^(٢٨٧)، أو أن تترك - مثل «لامارتين» - فيضان الغنائية الشعرية يتدفق بلا ضوابط)، فإن «برتران» لم يكن ليستطيع أن يكتب بطريقة أخرى إلا بأن يحدد نفسه، ويختصرها، ويكشفها باستمرار؛ ويبدو كأنه يفرض على نفسه - دائماً - هذه القاعدة الإجبارية لفنه: السيطرة على الحد الأقصى من الطاقات الإيحائية، في أقل قدر ممكن من الكلمات - مشاهد بكامله في ثلاثة أسطر، لوحة بكاملها عن الحرب (في قلعة ولجاست) في مقطع موجز^(٢٨٨). والحقيقة الجديدة التي يضيفها - بذلك - إلى الفن هي إمكان تحقيق مزيد من الإيحاء بعدم التعبير عن كل شيء: لقد تقدم «برتران» كثيراً على عصره، وهو - بذلك - يستشف (ألهذا وضعه «مالارميه» في مكانة رفيعة، إلى هذا الحد؟) جماليات الإيحاء.

ولاشك أنه لم يصغ هذه الجماليات في أي مكان: لكنها توجه - رغم هذا - مظهرين أساسيين في تقنيته، ولا يمكن إلا أن تؤكدهما قبل ختام الحديث: أولاً، الاقتصاد في الأدوات، والقيمة القصوى الممنوحة لكل تفصييلة، في فن يتعلق بأن نقول الأكثر بالأقل. وبالنسبة إلى برتران - كما بالنسبة إلى مالارميه فيما بعد - فلكل كلمة حساب، أولاً لقدرتها الإيحائية الخاصة بها (معنى وإصانة)، ولوقعها بعد ذلك في الجملة، ولدور الذي تلعبه في علاقتها بالكلمات الأخرى. ويمكننا أن نتبين - على سبيل المثال - مدى العناية التي يختار بها «برتران» النعت ويميزه، عندما يحدثنا عن قصر حورى البحر، «مبنى سبال في أعماق المياه»^(٢٨٩)، وعن الحشد الذي «يتجمع بلا حصر»^(٢٩٠) في الغابة لمخل السبت، أو عن المر الضيق الذي «كان يتلوى مضيقاً في الجبل»^(٢٩١). وأيضاً، فبفضل التوزيع البارع للكلمات في الجملة، فإن إيقاعها يكفى - لا أقول ليقلد - بل لأن يوحى بمفاجأة فانتازية، وبالفياح الخفى لحورى البحر: «ذرفت بضع دمعات/ وأطلقت قهقهة ضاحكة/ وتلاشت في دفقات مطر/ انسابت/ بينساء/ على طول زجاجى الأزرق»^(٢٩٢). في هذا الأسلوب المركز، لا شيء مستروك

على زبد الشلال، والذي يقطف - وهو الخبيث المغرور - الفاكهة الناضجة ويلقى بها فى المياه.

هذه الجملة الطويلة المتوازنة فى انسجام، وذات الجمال المسح إلى حد ما («تداعب الأمواج أذرعنا»، على ما تقول الغسالات «شعرية») لن تبقى شيء منها فى «جان دى تى»: فلن يقال لنا إن «حورى البحر» «تستهويه سرقة الخواتم»؛ فهناك مشهد، خاطف وتصويرى، يوحى بذلك، مشهد يتحول فيه «آريل» الرشيق - خلال رقصه «على زبد الشلال» - إلى «تى» الخبيث، فيطارد الغسالات بأفعاله الماكرة:

«خاتمى، خاتمى!» - وأرعبت صرخة الغسالة فأراً يغزل خيوطه فى أجمة الصفصاف.

حيلة أخرى لجان دى تى، حورى البحر اللثيم والخبيث، الذي يجرى، يشكو ويضحك تحت الضربات العنيفة للمقرعة!

كما لو أنه لا يكفيه أن يقطف، فى أجمة النهر الكثيفة، الزعرور الطازج الذى يفرقه فى التيار.

لا يكمن الاختلاف فى المفهوم وحده (مقطوعة شعبية ساخرة عن عالم الجن، ونكهة ريفية)، لكن فى العرض أيضاً: ثلاثة مقاطع قصيرة، ديناميكية، وتؤدى تفاصيلها وإيقاعها^(٢٨٥) بحورى البحر إلى أن يبتنى رشيقاً راقصاً.

وهو ما حدث نفسه بالنسبة إلى المشهد الذى وصف فيه بإسهاب الغسالات، ليتم إيجازه - فى بضعة خطوط ملموسة، عند نهاية «جان دى تى»: هذ، «الخاتمة المدهشة»، التى كان يمكن أن يوقع عليها «شوب» أو «لويس»، على ما يقول «ر. شواب»^(٢٨٥):

والغسالات، المشتمرات مثل عاملات يضربن الغسيل، يعبرن المخاضة المنثورة بالحصى، والعشب، و

ولا شك أننا نلمس - هنا - ما هو أكثر خصوصية، وأكثر ضرورة من الناحية العضوية، فى إبداع «برتران»: ففى فترة ارتكز الأساسى فى الفن على التطوير، وحيث ستدفع

... لاحظ، فى الأفق، قرية أحرقها
المحاربون، كانت تتوهج مثل شهاب
السماء اللازوردية .

بهذه التهيئة للنص، وبهذه الفراغات التى توفرت - الآن -
- بين المقاطع أو فى نهاياتها، قدم «برتران» ماثرة إلى الأدب،
- حسب تعبير «ر. شواب» (الذى أوضح جيداً أهمية هذا
الإرث)، «فى نفس جديد» (٢٩٩).

خاتمة: حدود برتران وقيمتها

بعده: تأسيس النوع

بشكل خاص، هنا، ربما يبدو هذا الشاعر المجهول، هذا
القريب الفقير للرومانتيكية، رائداً لنوع معين من الشعر
الحديث: أقصد فن المقطع هذا، وتقنية القطع، وهذه القيمة
الإيجابية الممنوحة للصمت. ونجد هذا المفهوم الشعرى لدى
شعراء جد مختلفين عنه، مثلما - على سبيل المثال - لدى
«لوتريامون» و«مالارميه» (الذى سيمنح - أكثر فأكثر فى
شعره - دوراً أساسياً إلى «البياض» و«الصمت»، وشعراء أكثر
قرباً منه، «بول دروو» و«جيد» صاحب «قوت الأرض» .
وهكذا، نحن مسوقون إلى التفكير فى أن هناك اتجاهًا عامًا
فى الشعر، يختلف شكله - فى سعيه إلى أن يصبح -
«قصيدة» - عن كل ما سبق من أشكال الاستدلال المترابطة
والمشائية، وعن السرد، وعن كل ما ينتج من عملية التطور؛
اتجاه متهم فى الشعر المؤلف من مقاطع، الناتج من ترجمات
المقاطع الشعرية (أناشيد غنائية أو أغنيات)، وذلك فى عصر
بدأ فيه الميل إلى المقطوعات القصيرة فى التغلب على
مقطوعات التصوير الجدارى الملحمى الكبرى. ولا يمكن
فصل جماليات الإحياء هذه - فى جوهرها - عن جماليات
قصيدة الشعر ذاتها، مثلما سراها وهى تتصاعد - شيئاً فشيئاً -
من الأعمال: علينا - إذن - أن نكون ممتنين لـ «برتران»،
لأنه أول من اعتبر - بهذا الوضوح - قصائده «لوحات
مضحكة» قصائد حقيقية (٣٠٠). ويمكن دوره الخاص فى
أنه منح نوعاً لم يكن قد استقل بعد عن الشعر الشعرى الحكم
الذاتى، وأنه ميز - بلا لبس - نوع «قصيدة الشعر» عن الأنواع
«الشعرية» المتاخمة (ملحمة نثرية، قصص، تأملات أخلاقية

للصدفة، وكل التفاصيل لابد من حسابها. وفى ذلك،
ينتمى «برتران» إلى النثرين مثل «مريميه» (٢٩٣)، بأكثر من
انتمائه إلى كبار ناظمي الشعر الرومانتيكيين. من الطريف أن
نسجل أن النثر - لأن تحديداً، ليس «موزوناً»، ولا ينطوى
على حدود صارمة - فهو يعانى من ضرورة الإيجاز والاقتصاد
فى الأدوات.

يكمن الأثر الثانى - وربما الأهم - لجماليات الإحياء
هذه، فى أنها تقود الكاتب، طبقاً لتقنية هى أيضاً «ملارميه»
تماماً (نسبة إلى «مالارميه») - إلى مضاعفة «البياض»،
والفراغات بين المقاطع. فـ «برتران» يلتقط ما يمكن
استغلاله من وسائل هذا الإرجاء الذى يترك للخيال متعة
إعادة تكوين مالم يتم قوله - «صمت غنى»، مثلما سيقول
«مالارميه» عن الشعر الحر (٢٩٤)، الذى يوسع بلا حدود من
أفق حلم اليقظة. فهو يلغى الأوصاف، والانتقالات التى لا
نفع فيها، ويقدم - بشكل منفصل - المظاهر المختلفة
للمشهد (٢٩٥)، والمراحل المختلفة لفعل معين: لا يهرب بل
- على النقيض - يبحث عن أثر القطيعة بين رؤيا ليلية
مرعبة، والاستدعاء الحيوى الذى يليه، بعد صمت مغمم
بالإحياء:

هذا الضوء المرعب كان يلون أسوار الكنيسة
القوطية بشعلات المظهر والجحيم الحمراء،
ويمد على البيوت المجاورة ظل التمثال الهائل
للقدیس جان.

صدأت دوارات الهواء، وأذاب القمر السحب
الرمادية اللؤلؤية، ولم يعد المطر يسقط إلا
قطرة قطرة من أطراف السقف، ورمت الريح
- وهى تفتح نافذتى التى لم تغلق جيداً -
بزهور ياسمينى الذى هزه الإعصار. على
وسادتى (٢٩٦).

الإحياء نفسه فى هذه «النهايات» التى لا تكتفى بـ
«إغلاق» النص، بل تنطوى - فضلاً عن ذلك - على دعوات
جديدة للخيال، ومنظورات توسع من اللوحة: هكذا بالنسبة
إلى المقطع الأخير من «جان دى تى»، الذى سبق ذكره من
قبل (٢٩٧)، وبالنسبة إلى الرؤيا التى تظهر فى نهاية
«الماسونى» (٢٩٨):

أن هذا النمط من الشعر «الفنى» بمقاطعه، وأسلوبه التى يمكن حصرها بسهولة، هو الذى سرعان ما سيكون له تأثير فن شكلى خالص، وسيصاب مبكراً بالتصلب، إلى حد أن يهجره شعراء العهد التالى، بحثاً - على النقيض - عن المجهول واللامتناهى، ليشكل كل منهم شكله ولغته الشخصيين. ولا يقل عن ذلك حقيقة أنه إذا كان شاعر (جاسبار اللىلى) - المنحرف المزاج، بلا أصدقاء، وبلا مجد - قد أبدع أيضاً، بشكل مؤكد شأن زعماء المدارس الصاخبين - نمطاً جديداً فى التعبير الشعرى، فذلك لأنه أجهده نفسه لمنح «خيالاته» وحدة وصرامة وكثافة القصيدة.

٣ - من الرومانتيكية إلى بودلير

يمكننا أن نتساءل لماذا ظلت طرق قصيدة النثر - التى رأينا كيف سار فيها عديد من الكتاب فى بداية القرن، بحثاً عن شكل جديد - شبه مهجورة، ولم يرتدها إلا أفراد منعزلون، مستقلون، يرسمون لأنفسهم - على أية حال - مسارات شخصية، بدلاً من أن تصبح، بعد عام ١٨٤٢، دروياً أدبية جيدة التحديد ومطروقة تماماً؛ يرجع ذلك إلى سببين على الأقل: أولاً، أن «برتران» قد أوضح - جيداً - مسارات وقوانين النمط الجديد - لكن من يعرف «برتران»؟ ولنتذكر أن من بين نسخ الطبعة الأولى المائتين، هناك عشرون نسخة فقط، كما يقول الناشر، «أهديت وهى أكثر مما تم بيعه»؛ وتأثير «بودلير» هو الذى سيدفع بآسليينو (الناشر) إلى إصدار طبعة جديدة للديوان عام ١٨٦٨. فتمودج «برتران» وتقنيته يظلال جبراً على ورق بالنسبة إلى معاصريه.

ولكن، إذا ما كان البحث عن طرق جديدة فى مجال قصيدة النثر متناقضاً، فذلك - بشكل خاص - لأن الثورة الرومانتيكية، وهى تروض الشعر المنظوم، وتقربه من النثر، قد جعلت مثل هذا البحث أقل إلحاحاً بكثير. كانوا يريدون الهروب من طغيان القواعد الصارمة والقوالب المتحجرة، واللغة الشعرية التقليدية، كل هذا تحقق فى إطار الشعر المنظوم نفسه: فما فائدة البحث، من الآن فصاعداً، فى مجال النثر؟ فلنعد قراءة «إجابة على قرار اتهام» (٣٠١): «فدفيكتور هوجو» الذى يتباهى بأنه نفخ «رياحاً ثورية» فى الشعر الكلاسيكى، وفى «كتائب الرباعيات السكندرية» (بمعنى أنه

أو غنائية). فبرتران «يصفى» - إن صح التعبير - قصيدة النثر من العناصر النثرية التى كان يندلى فيها إلى ذلك الحين: وربما لم يكن ذلك فيما يضيفه، بقدر ما كان فيما يحذفه، وهو ما أدى بها إلى الوجود نوعاً أدبياً.

وعلىنا أن نعمن التفكير فى ذلك عندما نحاول لوم مؤلف (جاسبار) على أوجه قصوره، وقصر النفس، وقلة الكشافة الإنسانية فى لوحاته، أو المبالغة فى البحث الشكلى التى تضى على عبارته - أحياناً - طابعاً ثقيلاً من العمدية و«القصدية» المفرطة؛ وهو ما يقوده إلى الارتباط، فى أغلب الأحيان، بمؤثرات تصويرية صرفة (ولكن، هل يمكن لوم «كالوت» على أنه ليس «مبرانت»؟). وأخطر اتهام يمكن توجيهه إلى «برتران» هو أنه فرض على قصائده - بشكل منتظم - إطاراً ضيقاً ومتمائلاً دائماً؛ فاختزل - بذلك - نشيده الغنائى النثرى إلى نمط ذى شكل ثابت، مثل «السوناتا» أو «الروندو». فلماذا هذا الشكل «المسبق»؟ لماذا تكون ستة مقاطع لا اثنين، أو ثمانية، حسب الضرورات الداخلية للموضوع الشعرى؟ ولماذا المقاطع، على نحو إلزامى؟ ونستطيع أن نقدر - بشكل أفضل - مثالب قالب كهذا، عندما نتحقق من مدى سهولة اختلاف سلسلة متماثلة من «قصائد النثر» باستخدامه؛ والمقلدون بلا موهبة، من بين البرناسيين بشكل خاص - لن يمتنعوا عن استخدامه. ويدفع هذا النسق - على أية حال - إلى سوء استخدام الأساليب الشكلية، والتماثلات، والتكرارات (رأينا - فيما سبق - المقاطع وهى تنتظم، فى شكل شبه آلى، بين الاستهلال والخاتمة)؛ ونرى كيف يتخلق - منذ ذلك الحين - علم بلاغة كامل لقصيدة النثر. هل استحق الأمر - حسبما سيقال - الرغبة فى تحرير الشكل وتخطيم الأطر الموجودة، كى نحل محلها أطراً أخرى أكثر صرامة؟

وإنه لحقيقى - تماماً - أننا نستطيع أن نتخيل - بالنسبة إلى قصيدة النثر - بنية أكثر عضوية، وشكلاً أكثر حرية من النشيد الغنائى ذى المقاطع الستة. ولكن علينا ألا ننسى أنه كان ضرورياً، من أجل البدء، أن نرى بوضوح ضرورة وجود بنية وشكل ما. وربما كان ثمة احتياج - بالضبط - لفنان محدود، مثل «برتران»، من أجل تعيين حدود النوع. ولاشك

قصيدة النثر: فإذا ما كانت تواصل طريقها فذلك إنما يتم - إذا جاز القول - خلف القناع.

ومن قصد بضع محاولات منزلة - فحسب - في قصيدة النثر، حتى حوالى عام ١٨٦٠، محاولات تحققت في فترات شديدة الاختلاف، وتمثل الجهود الفردية لبعض الكتاب في استخدام النثر لتحقيق أهدافهم الخاصة، شعرية كانت أو حتى غير شعرية (أفكر في «لامنيه»)، أكثر من تفكيرهم في انتصار نوع معين تبنته وتمثلته إحدى الجماعات (على نحو ما سيكون عليه الحال بالنسبة إلى قصيدة النثر الرمزية)؛ إن قصيدة النثر صيغة فردية بحكم تعريفها. وتنوع الأهداف والمدارك مدهش على نحو خاص، عندما نلاحظ - على نحو ما سأفعل حالاً - أن كتاباً من قبيل «لامنيه» و«موريس دى جيران» وبضعة آخرين (مثل «لوفيفر» - «دوميه» أو «باربى دورفى») يؤلفون أعمالاً متدنية، لكنهم يتوفرون على شخصيات متفردة.

لامنيه والأسلوب التوراتى

في اغلغل الثاني عشر من (تاريخ اللغة الفرنسية)، يصنف شارل برونو «لامنيه»، لا ضمن شعراء النثر، ولكن ضمن النثرين. وتمثل «أحاديث مؤمن»^(٣٠٥) - في الواقع - نوعاً مستقلاً إلى حد ما: فبتأصلها في الأحداث المعاصرة، ولأنها موجهة للإفحام والإقناع، فهي - لذلك - نثر؛ وبشكلها التوراتى، وتنقسمها إلى «آيات»، وبمظهرها المجازى والنبوى، فهي قصائد. ولكن الإتقان الأدبى، وأيضاً فضيلة الغنائية الحارة، غالباً ما يؤديان إلى سيطرة القصيدة. فما هو - على سبيل المثال - حديث «المنفى» الشهير (الواحد والأربعون) - رغم خاتمته الدينية^(٣٠٦) - إن لم يكن قصيدة يستعيد فيها «لامنيه» الموضوع - وأحياناً الصور^(٣٠٧) - التى منحها «دى بللى» و«لامارتين» و«شاتوبريان» - من قبل - وجوداً أدبياً؟ إن شكل هذه القصيدة المثقنة يمثل تجميعات ثلاثية للآيات^(٣٠٨) ولازمة قصيرة، مدهشة، تعود في نهاية كل من هذه الآيات «المنفى» وحيد في كل مكان؛ وكى «يقفل النص»، يستعيد الآية الأولى قبل نقطة النهاية:

ومضى هنا على الأرض . فلعل الله أن
يهدى المنفى المسكين .

روض الشعر المنظوم، وخلصه من الوقفة الوسطى، ومن الرباعية)، بما لا يقل عن «وضع قبعة حمراء على القاموس القديم»، يلخص هذه الـ «ثلاثة وتسعين» (أى ثورته) الشعرية في خلاصته:

لقد رميت بيت الشعر النبيل إلى كلاب
النثر السوداء .

فما فائدة البحث في وضع آخر؛ بالتحديد - لأن الشعر المنظوم الأكثر سلامة وحرية قد تعرض - بشدة - إلى مفعول النثر، ولأن النثر - بوصفه أداة شعرية - لم يعد ضرورياً. ويستطيع الرومانتيكيون أن يتقبلوا - تماماً، من حيث المبدأ - حرية الشكل الشعرى الكاملة، وأن يروا الشعر فى الدراما، وفى الرواية (يتحدث «هوجو» عن قصيدة «هان الأيسلندى»): فهم يجهلون تماماً «قصيدة النثر». ولا شك أننا نستطيع أن نكتشف - حقاً - قصائد نثر لا إرادية، فى مسودات «يوميات شاعر» لـ «فينى» (ونعرف المشروع المسمى «الفرجار»، ويمكن لنا الاعتقاد بأن قوته الإيحائية ما كان لها أن تنهض فيما لو كان «فينى» قد صاغه نظماً)؛ وفى «أشياء مرئية» لفيكتور هوجو، يظل أنهم يحلمون - أبداً - بأن يروا، فى هذه المقطوعات، أشكالا أدبية حقاً، أى قصائد. وعندما يثور «موسيه» ضد الذين يريدون أن يصعروا «شعراً» من النثر^(٣٠٩)، وعندما يعجب «هوجو» لعنته على «النثر الشعرى» لمارشيجى^(٣١٠)، نشعر تماماً أنه لا الأول ولا الثانى قد خطر حتى بباله أن ثمة نمطاً أدبياً جديداً سيكون «قصيدة النثر».

ولا شك أن المجلات، والدفاتر التذكارية، قد واصلت فتح أعمدها للنترجمات، والترجمات المستعارة، والتقليدات، وكذلك مقطوعات النثر المثقنة، والوصف والانطباعات. وقد ندر أن نجد فيها قصائد نثر أصيلة؛ وعندما يحدث أن تقابل قصائد نثر كهذه، مكونة من مقاطع، على طريقة «برتران» مع تأثير التكرارات أو اللوازم، مثل «منتصف الليل» لسينيه، و«المنفى» للامارتين، و«الكوخ القش» لبرتران نفسه، فإننا نفاجأ بتصنيف الأولى - فى «كورون ليترير» عام ١٨٣٧ - ضمن الـ «محاولات»، والأخريتين ضمن الـ «الانطباعات»^(٣١١). ولا مجال للحديث عن

وكتاب «لامنيه» - هو أيضاً - نبوءة، ومقالة نقدية، ونداء إلى الشعب فى آن. وفى ذلك، يكمن سبب عدم نجاحه - بلا شك - فى حكمه التى تقلد العذوبة والرقّة الإنجليزيتين؛ ويظل الأسلوب جافاً، جامداً، مبتوراً، والأرصاف مقتضبة وضيقة، والفقرات القصيرة تضم - بسهولة - هذه العبارات التى لاغزارة فيها. غير أنه ثمة - من ناحية أخرى - رؤى كابوسية، ومشاهد جاثرية، يذويها - فيما يبدو - أكثر الخيالات الرومانتيكية كآية^(٣١٨). (ربما فاقم الديكور البريتونى الوحشى، لمنطقة «شيناي» من ميل «لامنيه» المرضى نحو المشاهد المريرة أو التراجيدية)^(٣١٩)؛ إن سفر رؤيا «لامنيه» يتحول - هنا - إلى «رواية سوداء».

والخلاصة أن أفضل فقرات الكتاب، وأكثرها أصالة، هى نصوص الغضب والقتال: صياغات مؤثرة، وتعبيرات لاذعة الأسلوب، ومقاطع غنائية حارة ومتقنة، جذل كامل ملتهب لنى ومحرض:

رأيت فى المهد طفلاً يصرخ ولعابه يسيل ،
حوله كان العجائز يقولون له : سيدى ،
وهم يعبدونه ، راكعين . فأدركت كل شقاء
الإنسان^(٣٢٠).

كونوا رجالاً : فلا أحد من القوة بحيث
يربطكم بالنير رغماً عنكم ، لكنكم
تستطيعون أن تقلتوا رؤوسكم من العقدة
إذا ما أردتم^(٣٢١).

وشعر (أحاديث مؤمن) الحقيقى شعر نمرود، لم ننخدع
الكنيسة فيه، فحُرمَت الكتاب. «سحر ملتهب صاف»، على
ما يصفه «سانت - بوف»، فيما يبدى تحفظات حذرة على
القيمة الأدبية الخالصة للكتاب^(٣٢٢).

ولاشك أن كثيراً من الشعر الحقيقى، والشعور العميق
بالطبيعة، متحقق فى (صوت من السجن) الذى يفوق - فيما
يسدولى - من الناحية الأدبية (أحاديث مؤمن)، فثمة
استدعاء للأصوات والألوان والأنشكال^(٣٢٣)،
واستعارات إيحائية^(٣٢٤)، لكن ثمة - على نحو خاص -
الإيقاعات الأقل قطعاً، والعبارات المهبة، المنسجمة،

كل هذه الأساليب مألوفة فى التوراة، وفى المزامير بشكل
خاص، وهى - أيضاً - مألوفة لكتاب «الأناشيد الغنائية»،
والأغاني النثرية والشعرية؛ وقد التقينا بها - بشكل خاص -
فى أناشيد «أتالا» الهندية، وثمة أساليب أخرى، مثل تقسيم
النص إلى «آيات» بالغة القصر، وتكرار الكلمات، والطريقة
التي يتم بها دوران الفكرة على كلمة معينة^(٣٠٩)،
والاستخدام إلى حد الإسراف لحرف العطف «et» فى بداية
الحملة، والتوازي^(٣١٠)، بما يجعل من أسلوب «لامنيه»
معارضة حقيقية للتوراة: «ظاهرة فريدة فى التاريخ الأدبى
لمعارضة من عبقري»، كما يقول «رينان»^(٣١١).

فهل «لامنيه» مبدع لقصيدة النثر «التوراتية»؟ من بين
«رؤى» كثيرة، أصبحت فى القرن التاسع عشر نوعاً أدبياً
حقيقياً^(٣١٢)، علينا أن نمنح مكانة خاصة إلى «رؤيا»
«هيبال دى بالانش» (١٨٣١)، المكونة من «آيات» مربوطة
بحرف «و»، ولا تفتقر نبرتها التوراتية والنموتية إلى العظمة؛
لكن هذه «الرؤيا» التى تفتش جدارية كبيرة عن الإنسانية،
منذ الحقبة التى «لم يكن الزمن فيها منفصلاً عن الأبدية»
(٣١٣)، إلى تمجيد الإنسانى «حتى أبعد نقطة فى
المستقبل»^(٣١٤) - ندركها باعتبارها كلاً رحباً، نوعاً من
ملحمة ذات تسعة أجزاء، وكل جزء ينقسم إلى مقاطع
غنائية، ومقاطع مضادة، و «ليود»، لا إلى أسفار، كما فى
نص التوراة أو لدى «لامنيه». علينا - بالأحرى - أن نقارن
بين (أحاديث مؤمن) و «مزامير» سينفان مارشال - الذى
سبق وتحدث عنه^(٣١٥) - وفصول «إنسان الرغبة» لسان
مارتان (١٧٩٠) - لكن الشعر، إذ يوجد لا يوجد إلا لخدمة
النزعة التعليمية الأخلاقية، وخاصة فى الحكم التى تقلد
العذوبة والرقّة الإنجليزيتين؛ ويظل الأسلوب هو نفس ما ظهر
عام ١٨٣٣. ورغم أن لامنيه - على نحو ما يلاحظ «ى.
لوهير» - كان قد بدأ، لشوه، فى كتابه (أحاديث
مؤمن)^(٣١٦)، فإننا لا نستطيع التشكيك أبداً فى أنه قد تلقى
من كتاب «ميكيفيتش» الدفعة الحاسمة: لقد وجد فيه
نموذجاً، لا فى الأسلوب التوراتى والحكم المقلدة للإنجيل
فحسب، ولكن أيضاً فى الحركة الفعالة، وفى البلاغة الحارة.
كان «لامنيه» يضع «ميكيفيتش» - كما يقول لنا «موريس
دى جيران» - «إلى جانب بايرون فى رفعة العبقرية»^(٣١٧).

البداية، ومحاولات موجزة عن المشاهد الطبيعية: نحن في الشتاء، وروح الشاب «تضيق مثل الطبيعة» (٣٢٧). ولكن مع قدوم الربيع، سنشهد روحه كلها تتفتح وتوسع: لا بد من قراءة «الكراسة الخضراء» لشعر إلى أى مدى يتميز «دى جيران» «بالتواصل مع روح الطبيعة» (٣٢٨)، وإلى أى حد يتملكه الإحساس بأنه قطعة صغيرة من العالم الحى، ويفتفى الإيقاع الكونى إلى حد أن يتمنى «التوحد مع الربيع... وأن يشعر بنفسه وردة، وعشباً أخضر، وعصفوراً، ونشيداً، ونضارة، ومرونة، ولذة، وسكينة، فى الوقت نفسه!» (٣٢٩).

وحركة الامتزاج بالطبيعة، التى تتضح اعتباراً من ربيع ١٨٣٣، تحدد لحظة أساسية فى فكر - أو بالأحرى - فى حياة «دى جيران» الداخلية: هذا الميل الكونى سيعارض - فى «الستور» - الشعور بالوجود الفردى، وسينسجم معه - على النقيض - فى «كاهنة باخوس». وسنرى، منذ ذلك الحين، فى المذكرات، ظهور موضوعات سيستخدمها «موريس» فى قصائده فيما بعد: بل - الآن - فى شكل بنى بأوزان نشر «دى جيران» الشعرى. من هذه الموضوعات - وأكثرها أهمية - موضوع الحياة: هذه الكلمة - التى ستكون كلمة الستور الجوهرية - ستتردد باستمرار فى «الكراسة الخضراء»، (٣٣٠) وتتيح لنا الشعور بمدى مشاركة «دى جيران» فى هذا الدوران الهائل للحياة، الذى يحدث فى قلب الطبيعة الرحب» (٣٣١)، وإلى أى مدى أيضاً أصبحت روحه مرتعدة... وترتفع بعض نصوص المذكرات - الآن - بغنائيتها وصورها، كما يقول «برنارد داركور»، «إلى مرتبة القصائد» (٣٣٢).

ورثة موضوع آخر، ظهر بعد ذلك بقليل (٣٣٣)، يكشف لنا «دى جيران» وهو يعيش تجربة الازدواجية التى تتميز الستور، ذلك الكائن ذا الطبيعة المزدوجة، المتناوبة، حيث ينغم فى أمواج الحياة الكونية، فى حالة نشوة حيوانية، فيرتد إلى الشعور بحياة منعزلة، يحس - من خلالها - أنه إنسان. لم يتم التعبير عن موضوع الازدواجية هذا، فى أى مكان آخر، بشكل أفضل مما فى تأملات العاشر من ديسمبر ١٨٣٤، حيث يكشف «دى جيران» كيف أن «نهر المباحج

الهادئة - التى تجعل النثر، هنا، موسيقياً أكثر من كونه خطابياً (٣٢٥)؛ فيبدو لنا - فى آن - أقل كتيبةً وتشنجاً. وفى مقطوعات من قبيل «شعر داخلى» (السابعة) أو «الصيدون» (السادسة عشرة)، لم يعد سجين سانت - بلاجنى يفكر إلا فى تذكر عجائب العالم الخارجى أو الداخلى.

وعلى النقيض، نشعر فى «أحاديث مؤمن» بالتمسك بغضب كبح طويلاً، وصرخات روح تتحرر بمبارات متقطعة، ومتلاحقة. وما يكتبه «سانت - بوف» عن شاعرى منطقة «لاشيناي» الشرين، «لامنيه» و«موريس دى جيران» قاس بالنسبة للأول، لكنه ليس خاطئاً:

فى منزل الصمت والسكينة هذا، شاب غامض، خجول، اسمه لامنيه، شارد الذهن برواه الاجتماعية القيامية، لم يتميز أبداً عن الآخرين، الذين لم يفترض فيهم سوى ملكات عادية جداً، والذى - وقت أن كان المعلم يطرق على سندانه هذه الصواعق التى يسمونها «أحاديث مؤمن» - كتب صفحات حميمة، أكثر طبيعية بكثير، وأكثر نضارة - ولنقطع بأنها أكثر جمالاً - ومكتوبة كى تؤثر أبداً فى النفوس المأخوذة بهذه الحياة الكونية التى تزووع وتتنفس فى قلب الغابات، وعلى حافة البحار (٣٢٦).

وفى ما كان «لامنيه» يشرى قصيدة النثر بنبرة قيامية متشددة، كان «موريس دى جيران» يتهاى لجعلها تعبر المد والجزر الداخليين لروح تمتزج بحياة الطبيعة.

موريس دى جيران والأسطورة

كان «موريس دى جيران» عام ١٨٣٣ - يشارك فى الدراسات، والتأملات، والحوارات، والاستفرقات التى جعلت من منزل لامنيه «روح قدس» حة بقية؛ وفى «لاشيناي»، بدأ فى كتابة مذكراته بانتظام، «كراسة خضراء» لم يسود فيها، فى «كايلا» سوى بضع صفحات. ملاحظات بسيطة فى

يكتب «بيجون»^(٣٤٢) - من بين الرومانتيكيين، الذى يملك الشعور بالحياة الكونية، وهو ما يقربه من الألمان)، وأحياناً إلى الاعتصام بشخصيته المميزة، والاستغراق فى سيمفونية الكائنات، فى بحث أليم عن إدراك لمعناها.

ولا شك أنه كان يمكن لموريس دى جيران استخلاص دراما أو رواية^(٣٤٣) من هذا الموضوع: لنذكر أن لدينا - هنا - سرداً يقودنا من الطفولة حتى شيخوخة «الستور» القصوى؛ والستور - مع ذلك - حالة محدودة كقصيدة نثر، بسبب طولها المادى^(٣٤٤)، وانتشار النص فى الزمن - فى آن - هو ما يقربها من الرواية. فالستور قصيدة بالفعل: لا بسبب لغتها الشعرية فحسب (التي سأعود إليها بعد قليل)، بل لإسلبة العناصر، وأيضاً لرفض القص والتعليق النفسى أو الفلسفى فى آن، وأيضاً - بشكل خاص - بسبب وحدة البنية والطريقة التى يتجاوب بها الملموس مع المجرد، والاستدعاء التشكيلى مع الموقف الأخلاقى. وبفضل اختيار «الستور» بطلاً، فإن الحركة المزوجة، التى تحدث عنها - الاستسلام للحياة الكونية، والانطواء على الذات - تتوافق مع الإيقاع النفسى^(٣٤٥) للكائن الذى يصفه «أوفيد» بأنه «ذو وحدة شكلية».

وصورة كهذه - مثيرة للسخرية فى المذكرات، لأنها تصور فكرة مجردة تماماً، لا يمكن تحقيقها فى الخيال:

بينما يزحف نصفى على الأرض، فإن
الآخر، الذى لا يستطيع أى وسخ الوصول
إليه، عاليًا وصافيًا، يُكْدَس - قطرةً قطرةً -
هذا الشعر الذى سينبتق، إذا ما منحنى
الله الوقت. (١٣ أغسطس ١٨٣٢)

ستصبح شيئاً مرثياً وعضوياً، بعد ثلاثة أعوام! فى مشهد «الستور» وهو يعوم:

نصفى يختفى فى المياه، يتحرك ليطلق
فوقها، بينما النصف الآخر يرتفع هادئاً،
وكُنْتُ أحمل ذراعى الفارغتين فوق
الأمواج^(٣٤٦).

الخفية» وأصداء أناشيد الطبيعة الحميمة تضيء على المكان الشعور بالوجود الفردى، «مثلما فى مسيرة ليلية، أتقدم فيها مع الشعور المنفرد بوجودى. بين الأشباح، التى لا حياة فيها، لجميع الأشياء»^(٣٣٤). وهى الألفاظ نفسها - تقريباً - التى سيرينا بها «الستور»، وقد «عاد إلى الوجود المتميز والكامل»^(٣٣٥).

فنناصر «الستور» الرئيسية موجودة - إذن - فى حياة «موريس دى جيران» الداخلية (وسنرى صحة ذلك أيضاً فى «كاهنة باخوس» فيما بعد): فلن تكون الأسطورة هنا محاكاةً باردة للقدماء؛ بل إنعاشاً لميول عميقة، يمكن أن نطبق عليها ما يقوله «ش. بودان»:

... عندما يفرق المبدع فى أعماق اللاوعى الحقيقى، فى الأسطورة الحية التى يحملها كل منا داخله، عندئذ، تتواصل الأسطورة والفكرة فيما بينهما، خلال المنطقة اللاواعية كلها؛ الشجرة الكاملة للمركَّب تتماوج من أعلى إلى أسفل، ونسغ الأعماق يمنح حياته التجريد نفسه.^(٣٣٦)

ولا يهم كثيراً - بعد ذلك - أن يكون «دى جيران» قد «بلور» فكرة «الستور» بقراءة الكتاب القدماى،^(٣٣٧) أو قصيدة «رايه» النثرية^(٣٣٨)، أو زار متحف العصور القديمة مع «تريبوتيان». وبالنسبة إلى برنارد داركور، فربما كانت رواية «سانت - بوف» - (اللذة) - التى صدرت خلال صيف ١٨٣٤، هى التى أثارت صدمة البداية، وهو أمر حقيقى أن ثمة «تجاذبات خفية» بين «دى جيران» و «أمورى» (أو، إذا شئنا، «سانت - بوف»، مثلما سيقول ذلك «سانت - بوف» بنفسه)^(٣٣٩). وسنجد - الآن - فى (اللذة)، فيما يتعلق بـ «الحياة المزوجة» لأمورى^(٣٤٠)، صورة «الستور»، الذى يقال إن «الطبيعتين مقترناتان فيه»^(٣٤١). ولكن دراما «الستور» الداخلية هى - قبل كل شئ - دراما «دى جيران» نفسه، المنقاد - فى حركتين مزدوجتين من المد والجزر - إلى الاستسلام، أحياناً، إلى الإيقاع الكونى («دى جيران» هو الوحيد تقريباً - على ما

يتحدث في «الكرامة الخضراء» عن ذلك «الجهاز العائم من الرموز» الذي نسميه الكون»^(٣٥٥) ونظراً لطريقته في منح الأسطورة حياة عضوية خاصة بها، وتغذيتها - في الوقت نفسه - بتجربته الداخلية، يحتل «موريس دي جيران» موقعه بين كبار الشعراء.

وبعد موت «ماري دي لا مورفونية»، تصبح نزعة «دي جيران» الإيجابية - حسب تعبير «م. ديكاهور» - «طبيعية صوفية»^(٣٥٦). ويمكننا أن نرى في «التأملات» الشعرية الفائتة التي كتبها عن موت ماري - الطبيعة وهي محملة بالمعنى الرمزي، والمادة وهي تمتلئ بالصوفية^(٣٥٧). وسوف يشكل الاستسلام لقوى الطبيعة، والتخلي للصوفي أمام الحياة الكونية - عام ١٨٣٥ - موضوع «كاهنة باخوس»: هنا أيضاً - تغرس الأسطورة جذورها العميقة في حياة الشاعر الداخلية؛ فحالة الاستسلام، والذوبان الشهواني في الطبيعة^(٣٥٨)، يتجاوبان مع مناجاة كاهنة باخوس، المستسلمة لأنفس ديونيسوس. فالكاثن يتلاشى - أو - بالأحرى - يتسع بصورة لا نهائية، إلى حد أن يحيا الحياة الكونية: ذلك هو معنى الموضوعات الأساسية، موضوع خصنة الشعر الطافية^(٣٥٩)، وموضوع أنفاس باخوس، وموضوع الشمس على نحو خاص، التي يتفتح الكائن بحرارتها^(٣٦٠). ونعلم أن القصيدة ظلت غير مكتملة: إنها هنا - فيما يبدو - صورة هذا الإنسان الذي لا حدود له.

وحركة الامتداد اللانهائية هذه، أليست خطراً من الناحية الفنية؟ لقد انطوت «السناتور» - مع تنالتي الأعيب قوى عديدة - على أزمة، ودراما تتعقد ثم تنحل: شكلت القصيدة كلا منلقا، وبالتالي أكثر اكتمالاً، أكثر «امتيازاً» من «كاهنة باخوس»، التي سجد فيها - بعد ذلك - عبيداً في التكوين، ونقصاً ما في الوحدة.^(٣٦١)

وسبق لسانت - بوف أن أعلن عن أسفه للعشور على «كاهنة باخوس» (وكانت قد ظلت مجهولة عند كتابته - ملحوظة طبعاً تريوتيان، إنها عمل - كما يقول - أقل بكثير، ويمكنها - حقاً - أن تسمى إلى العمل الأول^(٣٦٢)). ولا شك أن الخط العام للقصيدة أقل صفاء، ووضوحاً مما في «السناتور»: فالمؤلف يتوه في الاستطرادات (حول أصل وتربية

ولا يتعلق الأمر هنا باستعارة بسيطة، حيث تطابق - مع كل تمثيل شكلي - «ترجمتها» التصويرية، ولنا بإزاء نظامين متوازيين، نظام خيال ملموس، ونظام الفكر المجرد. فالفكر الرمزي يطق - مباشرة - محاولته الإبداعية لتوليد عالم مترابط ومعقد، ينتظم حول خرافة «السناتور»: عالم كل جزء فيه ضرورة، خفي بفعل المنطق الداخلي للرمز. ككل شيء هنا - في الوقت نفسه - مثقل بالمعنى، ولا يمكن ترجمته. وهو شيء نفسه بالنسبة إلى العناصر - الماء، العشب الجبال - التي تمثل، في «السناتور» شيئاً آخر لا مجرد ديكور بسيط: علينا - في ما يتعلق بجيران - القيام بدراسة كاملة عما يسميه «ج. باشلار»: «خيال المادة»^(٣٦٧). فالماء - ذلك العنصر الأساسي في رمزية «دي جيران»^(٣٦٨) - ليس مجرد صورة عادية هيرقليطية عن القدر: إنه - بشكل أعمق - رمز تتوكل على القوى العمياء للحياة (سيقول «مكاريه» - السناتور، وهو يتذكر شبابه المستسلم لكل اندفاعات الطبيعة، أنه كان يعيش «على ما تتركه الأنهار»^(٣٦٩))، فتصل إلى التوحد مع هذه الحياة الكونية، بأموجها التي - بعد أن تحمّ السناتور طوال النهار - تنفصل عنه في المساء، «قصة» قصرة^(٣٧٠). عندهذا، يقول:

بعد أن أعيد إلى الوجود المميز والكامل، بدا لي أنني خرجت من الميلاد، وأنه من المياه العميقة، التي حملتني في ثديها، كانت تلك التي تركتني في التو أعلى الجبل، مثل دولفين منسى ألقته على الشاطئ أمواج «أمفيتريت»^(٣٧١).

ولارتباطه بمشاعر الحياة الفردية، سنرى موضوع «المرتفعات» وقد حل محل موضوع الماء^(٣٧٢): فماكاريه يتأمل - منعزلاً على الجبل، «القمم العارية والظاهرة»^(٣٧٣)، أو يستمع إلى «شبرون». وهو يربط تأملات مرتفعات «أوتا» بتأملات ميتافيزيقية حول تلك الكائنات المزدوجة والممزقة، أوصاف الآلهة، السنورات والبشر^(٣٧٤).

بذلك، ترتبط مظاهر المشهد الأساسي - وبشكل حميم - بالدراما الروحية: إن فكر «دي جيران» الشعري لا يفصل الخمس عن المفهوم، كشكل مزدوج لحقيقة واحدة. ألا

تعميقاً وإيحاءات أرحب. ويستخدم «دى جيران» تعبيرات شديدة العمومية، وعادية، ولكنها غنية بطاقة إيحائية لا تنضب، وتبدو غير قابلة لاستنفاد معناها، مثل «حياة» و«قدر» و«طبيعة»... ومع التكرار الملح للكلمات نفسها، التي تستمد بلا نهاية، ينتهي به المطاف إلى إنتاج أثر التعاويذ الحقيقي. وهل يدين - أيضاً - لسانت - بوف بهذا الحب للكلمات «غير المحدودة»، غير المبررة، العائمة، التي تمكن من الحُدس بالفكرة في كل رحابتها، والتي سبق لجوزيف ديلورم المناذاة بها في الشعر؟ (٣٧٠) سأتقّد ذلك عن طيب خاطر عندما أراه يكرر - بلا كلل - صفة مثل «خفي» (٣٧١)، أو إحدى هذه الكلمات القرّحية، حيث تعدد التكافؤ - نفسه - ثراء شعري، مثل «ظلال» التي تشير - أحياناً - إلى «الظلام»، وأحياناً إلى «الأشباح» والأشكال غير المحددة التي تسكن هذا الظلام، ويبدو أن «دى جيران» يفضل الالتباس، فيظهر - تحت المعنى المادي - الإيحاءات الخفية: فيكتب - على سبيل المثال : «تلتحم الظلال والأحلام في فكر الفانين» (٣٧٢) وعندما يقول عن ماري المتوفاة أنها «كانت تفر في الظلال» (٣٧٣)، ألا يمنح الكلمة غموض «رونسار» نفسه عندما يكتب:

عبر ظلال الريحان سأنال راحتي...؟

تعميق المعنى نفسه ثريه خلفية فلكية كاملة، مع عبارة «إشارات سمائية» (كـ «كوكبة نجوم» و«إشارات القدر»، في آن)، التي تتكرر مرتين في «كاهنة باخوس» (٣٧٤). هذه الهالة التي تحيط بالكلمات، وهذه الرفض لتحديد معناها وتوسيره بطريقة صارمة، هو نهج شاعر (٣٧٥).

إنها الكثافة الشعرية نفسها، في هذه التوريات التي تخل محل الفعل البسيط: «لقد تلقيت الميلاد» بدلاً من «لقد ولدت» (٣٧٦)، و «أخذ نموى مجراه» بدلاً من «كبرت» (٣٧٧). ومع استخدام الفعلين: «يتلقى» و «يتخذ» مجرى، تفتنى الفكرة بالظلال المتدرجة، وتمتلى الصياغة بالمضمرات.

وعلينا - على أية حال - ملاحظة أن الفعل عند «دى جيران» عنصر أساسي وغنى دائماً بطاقته الإيحائية. ويمكننا

آيللو، على سبيل المثال)، وفي مقارنات كثيرة جداً، وغالباً ما يتم تطويرها - فيما يبدو - لذاتها، وحيث نشعر بافتتانه بالكتابة المغرقة والاستدعاء التشكيلي (٣٦٣). إنها الحقبة التي يخضع فيها «موريس» - بشدة - لتأثير «باربي دورفي»، ويقرأ معه «بوسانياس»: يبدو أن «باربي» قد جعله - بالفعل - يقاسمه حبه للميول التشكيلية والإشارات إلى القدامى (٣٦٤).

وهي أيضاً الحقبة التي شهدت - في مذكرات ومراسلات «دى جيران» - اهتمامات أدبية. ويرى برنارد اركور - عن حق - في «كاهنة باخوس»، محاولة أكثر وعياً بكثير في «قصيدة النشر» من «السنثور» (٣٦٥). مزيد من الفن - بلا شك - ومزيد من براعة الأسلوب أيضاً. وهذا البحث ملموس - أيضاً - في الأسلوب (حب الجناس الصوتي، والأوزان الزوجية): كما في «الصور المتجانسة» للقصيدة.

وإذا ما أخذنا في الاعتبار - مع ذلك - هذه الإرادة «الفنية» عند «دى جيران» في «كاهنة باخوس»، فسرى أن أسلوب وإيقاع الجملة يتمتعان - في كلا القصيدتين - بخصائص مشتركة، لا يكون مفيداً معها تخصيص دراسة مفصلة لكل منهما: فتحة نثر «جيراني» أصيل، سابعث - في عجلة - في تحديد قدرته التوعيفية العجيبة.

نثر شديد الابتعاد عن نثر «برتران» التصويري، ذي الجناس الصوتي، لكنه أقل قرباً، مما يمكن أن نعتقد، من النثر «الشعري»، الذي سعوا من خلاله - في نهاية القرن الثامن عشر - لمنافسة الشعر المنظوم. وإذا ما نحينا جانباً بعض التعبيرات الخارجة عن المألوف، أو غير الملائمة - بشكل قصدي (٣٦٦) - التي يرجح مسؤولية سانت - بوف - عن جزء كبير منها (٣٦٧)، فإن مفردات دى جيران - على ما يقول برنارد داركور - «ليست محصورة فحسب، بل - بالإضافة إلى ذلك - عادية على الوجه الأكمل» (٣٦٨). ولهذا التقشف الإرادي أثر مزدوج: أولاً تجنب القطع الذي يمكن أن يسببه - في خط الخطاب - استخدام الكلمات النادرة، «المشتعلة»، التي تضفي على الجملة الرومانتيكية - أو البرناسية - أحياناً، مظهر الألعاب النارية الباهر، وثانياً، الاحتفاظ للكلمات بـ «فائض من فاعلية» (٣٦٩) يسمح للفكر بأن يحدس، فيما وراء المعنى المباشر، بمعنى أكثر

مضاعفة الأمثلة، من قبيل «البحيرات الهادئة ما تزال تعرفنى، لكن الأنهار نسيبتنى»^(٣٧٨)، «جوانبى المضطربة كانت تمتلك نشوة الركض... وأعلى، كنت أشعر بالكبرياء»^(٣٧٩). ويستخدم «دى جيران» - عن قصد - اسم الفاعل بدلاً من الصفة: «كانت أمى أحياناً ما تعود متنعشة بفرحة عميقة، وأحياناً حزينة ومنسجة مثل المجروحة»^(٣٨٠)، «لا تزال بعض الإشارات السماوية تطيع السماء شبه المنحورة»^(٣٨١)، والمعنى - شأنه شأن الصوت^(٣٨٢) - يودى - فى هذا المثال الأخير - إلى إبطاء الجملة؛ أى ما يسميه «برنار داركور» أثر الإرجاء^(٣٨٣) (من خلال انتظار اسم مفعول لا يجرى: لا تؤدى «سماء مهجورة» نفس تأثير السماء «القفر» أو «القاحلة»).

ويبدو أن أثر الإرجاء هذا هو مفتاح «سحر» دى جيران. ونستطيع أن نقول - الآن - أن الكشافة الشعرية للألفاظ، وغناها بالاحتمالات، توقف وترجى الفكر، لكن أثر الإرجاء محسوس بشكل خاص فى إيقاع الجملة. «دى جيران»، الذى يبحث فى شعره، من خلال استخدامه «لبحر السكندرى المألوف» - الذى ضرب له مثلاً عليه «سانت - بوف»^(٣٨٤) - عن كسر الإيقاع والاقتراب من النثر، إنما يبحث - على العكس من ذلك - عن منح نثره سياقاً وإيقاعاً شعريين خالصين. لكنه لا ينجح فى ذلك باستخدام نثر غزير، ومتجانس: كذلك هى معايير «بيوس سيرفان»، التى يستخدمها «برنار داركور» لتحليل «الإيقاع الحسابى» و«النبرى» للجملة.

لقد طمرت الآلهة الغيورة فى مكان ما شواهد نسب الأشياء، ولكن على شاطئ أى محيط دحرجوا الحجر الذى يغطيهم، آه يا ماكاريه؟^(٣٨٥)

وهو ما لا يبدو لى أنه يفسر - بشكل كاف - موسيقى هذه الجملة، التى أثارت إعجاب «ماتيو أرنولد»، فى الفاصلة الأخيرة، علينا أن نرى - بشكل خاص - ما هو أكثر من «لا تساوق نبرى»، كمؤثر لنقطة الإدالة Point d'orgue، مشابه للوقف التى تقع فى نهاية القصيدة، وتترك العقل فى حالة

انتظار، شأنه شأن الأذن. هذا الانتظار الشعرى، وهذا الإبطاء فى الحركة، يجاهد «دى جيران» للوصول إليه بكل الوسائل: المناجاة التى يستخدمها بنفس كثرة استخدام «راسين» لها: «بالنسبة لى، آه ميلامب! إننى أنهار مع الشيوخوخة!»^(٣٨٦)، و«قدمائى، انظروا ميلامب! كم استهلكنا!»^(٣٨٧)، والجملة الاعتراضية التى تبطئ من سير المقطع، والحال أو البديل المنفصلين بالفصلات: «لدى الوديان وكل امتداد الحقول يستعيد، لكن ببطء، حرية أنفاسه»^(٣٨٨)، وبالطبع علامات الإرجاء: «الآلهة الهائمة وضعت قيثارتها على الحجارة، لكن ما من أحد... ما من أحد نسيها هناك»^(٣٨٩)

لقد شدد «برنار داركور» - عن حق - على «النفس الضويل لإلهام جيران، الشديد الاتزان، والشديد الاعتدال، والموزع برصانة شديدة»^(٣٩٠)، وربما يفسر لنا ذلك سبب عدم تمسك «موريس دى جيران» بشكل قصيدة النثر ذات المقاطع الصغيرة، التى ضرب له «لامنيه» و«ميكيفتش» نيل «لبيها» واستخدام... هو نفسه - فى قصيدة «جيران» (أصوات الصبغة) حبسها فى «كايلا» (وعسره عشر سنوات!)^(٣٩١) وتقنيته ككتاب تتطلب - فى آن - جملة رحبة، يمكن تقريب انعطافاتها - التى تدور ببطء - من الجملة المتوجة فى «لذة»، وتنظيماً للقصيدة ككل واسع ومتناسك: فالإبطاءات والإرجاءات - فى سياق القصيدة - ليست بانقطاعات أبداً، والموضوعات تترايط دون قطع الاستمرارية. وتكشف الجمل والقصائد عن فكر شعري مفرد - بالأحرى - عبر طبقات عريضة (فطبقات الكلمات تتخفى، وتتراكم، مثل طبقات الذكريات التى يستحضرها «الستور» و«كاهنة باخوس»، وهما يذرفان موضوعاتهما)، بدلاً من أن تتقدم بطريقة مستقيمة مثلما فى السرد، أو تراكم لمسات متتالية، ولوحات موجزة، كما لدى برتران - غالباً - على سبيل المثال. وهكذا تشكل كل قصيدة («الستور» أساساً) - رغم اتساعها - كلا شديد الانسجام ومتربطاً، كتلة من مادة شديدة الكثافة، حيث البساطة الظاهرية للكتابة لا تمنع تعقيد الإحياءات. وبذلك تتخذ الأسطورة شكلاً شعرياً يتجاوب مع واقعها المعقد ووحدها العضوية. وعلينا أن نضيف أن وزن القصائد واتزانها ينسجم -

وكفكرة استقلال جمال العمل عن الموضوع المعالج، تتكرر باستمرار في مراسلاته : فهو يتساءل : ^(٣٩٨) «ألا توجد - في دقة التعشيقات، وندرة العناصر، ورهافة السطح، وانسجام المجموع - فضيلة جوهرية، نوع من القوة الإنشائية، شيء ما أبدى كمبدأ؟» ونجد - هنا - فكرة الفن الموجود في ذاته، فكرة الفن للفن، التي رسم كتاب «كاساتني» فلسفتها ونسائجها ^(٣٩٩). والتي ستجد التعبير الشكلي عندنا في صيغة جسونتييه : «من الشكل تولد النكتة» ^(٤٠٠). لكن ، ما الذي يمكن أن تكون عليه - في الواقع - نتائج نظرية كهذه؟ نعتقد أنه الدخول في طريق شعر نثر، نعتريه - مباشرة - إلى النثر «الزخرف» للقرن الماضي - بسبب عن الفن، فنجد الشكلية وبراعة الأسلوب. والدليل لدينا - من بين أشياء أخرى - في (عواية سان أنطوان) النسخة الأولى التي كتبها «فلوير» عام ١٨٤٩ وانحدر فيها - من فرط سعيه إلى «القصيدة» والجمال الشكلي - إلى التشديق الكلامي والزخرفة. وإنه لدال أن نستطيع الخروج - من هذا العمل الطموح والمركب - لا بـ «قصيدة نثر» بل بنمط «فني» دائري، من قبيل أول مونولوج لأنطوان، الذي ينتظم في مقاطع حقيقية، تصحبها لازمة ^(٤٠١). وقد قال «مكسيم دي كام» - عن هذه العواية الأولى - إن «فلوير يعود فيها إلى الأب دينال، ومارمونتيل ، وإلى بيترويه نفسه» ^(٤٠٢) - أي، بعبارة أخرى، إلى التشديق الطنان لقصائد النثر في القرن الثامن عشر. ولنلاحظ - مع ذلك - أن ثمة شعرا في (مدام بوفاري) - التي تسمى رواية واقعية - بأكثر مما في (سلامبر) الرواية «الفنية» : فما الذي يمكن قوله إن لم يكن أن الرواية تملك أناسقها الخاصة بها والمميزة - جذريا - عن أنساق قصيدة النثر، وإن الشعر الحقيقي لا بد أن ينبع من الداخل، وغير قابل للانفصال عن الفعل، وليس ملتصقا به؟ إنه النثر الفني الذي يمكن أن يفيد من أبحاث فلوير ^(٤٠٣). لا قصيدة النثر، باعتبارها كذلك.

نصل - إذن - إلى هذه الخلاصة التي تكمن في أن الطموح إلى استخراج «قصيدة نثر» - من الرواية - أمر مجحف بالرواية وقصيدة النثر معا، وغالبا ما يقود إلى إبداعات هجينية. وهي مجازفة ليست قليلة الخطورة، وتنبع من تبجيل

كما يبدو - مع الفكرة الشعرية ذاتها: ألن نجد في «الستور» صورة - ترفع جذعا ساكنا ^(٣٩٢). وهي في أقصى حالات التحرر من الاندفاعات الطائشة؟

«إليهام برتران» - بالأساس - رومانتيكي، وإليهام «إليه» بمعنى من الكلاسيكية الجديدة التشكيلية، نحو «سام» حديث، ومع بودليير، متصبع-قصيدة النثر التعبير نفسه عن التحذرة. ويظل موريس دي جيران الشاعر الوحيد الذي استطاع - دون أن يسقط في الأكاديمية أو الانبئال التافه - المحافظة على انسجام الأساطير القديمة الكبرى ووزنها، في نوت التي أتراها بجوهر داخلي. و- يمكن أن نقول - نقتر حديث تاماً. والصعوبة نفسها، في توازن مع هذا، تمنح الشاعر مكانة منفردة، لاسيما أن الأمر يتعلق - هنا - باختصار الأسطورة إلى حدود أبعاد القصيدة، بتجنب الوقوع في السرد بالنثر الشعري: ولا يوجد في تاريخ قصيدة النثر ذرية لجيران. فالأصداء - القرية أو البعيدة - لعمله يجب البحث عنها، بالأحرى، في الرواية أو السرد ^(٣٩٣).

قصيدة النثر

في ظل الإمبراطورية الثانية وحتى بودليير

ومع بداية هذه الإمبراطورية الثانية - التي وصلنا إليها - ورغم أننا نرى، والحق يقال، الهم الفني وهو يغزو - أكثر فأكثر - كافة أنواع النثر، في الرواية (مع فلوير)، مثلما في التاريخ (مع ميشليه)، وحتى النقد ^(٣٩٤) - فلا نستطيع أن نقول إنهم كتبوا - حقا - في هذه الفترة، قصائد نثر. ورغم هذا، فباللها من رغبة واضحة، لدى المؤرخين والروائيين بالذات، في أن يجعلوا من أعمالهم قصائد! يخطر ببالنا هنا - شكل خاص - «فلوير» : لا لأنه يعارض الفن القديم للشعر بفن النثر الحديث والأكثر براعة، ^(٣٩٥) الذي يتطلب إحساسا عميقا بالإيقاع، وإيقاعا هاربا، بلا قواعد، وبلا يقين ^(٣٩٦)، لكن - بالأساس - لأنه يدرك الرواية كقصيدة لها غايتها في ذاتها، مستقلة عن الحكاية التي تعتبر ذريعة لها، كبداية فني - جانبي ومستقل : وسيكون حلمه تأليف كتاب حول لا شيء. كتاب بلا رابط خارجي، يتماسك ذاتيا بالقرعة الداخلية لأسلوبه.. كتاب بلا موضوع، تقريبا ^(٣٩٧).

متحيز، وساء فهمه لـ «الشكل»، عندما يتخيل كثيرون أنهم يصنعون شعرا عندما يقسمون النثر إلى مقاطع أو «آيات» : ضلال غريب يقع فيه «فويو» : إذ يضع في شكل «آيات» عشوائية أكثر أشكال النثر ركافة، ليملاً صفحات وصفحات بـ «قصائد» مفرغة تماما من الشعر! (٤٠٤) وعلينا أن نضيف - كى نكون منصفين - أن شكل «الآيات» هذا، الذى انساق إليه عديد من الكتاب بسبب التوراة - قبل «لامنيه» وبعده (٤٠٥) - ليس دائما «حقيقية سفر» : فمقابل «فويو»، الذى يقلد «لامنيه» بوضوح، فى «Ecco la Fiera» (٤٠٦) نستطيع أن نذكر كتابا عثروا - بتوفيق ما - على إيقاع ونبرات الكتابة : فقد ألف «رينان» - فى شبابه - بضعة أشعار «عبرية» (٤٠٧)، وعلينا أن نشير - بشكل خاص - إلى «قصيدة توراتية نثرية» ضخمة، نشرها «كايو» عام ١٨٤٥ : «العالم قبل الطوفان» (٤٠٨). ولا نستطيع أن ننكر عظمتها ولا نفسها الملحمى. ومن المفيد الإشارة إلى أن مقدمة كايو تقرر استحالة وجود شعر توراتى فى شعر مقفى؛ إذ لا يمكن التوفيق بينه وبين أساليب الشعر العبرى، وتعلن - من ناحية أخرى - عن مرحلة الغزارة لشاتوبريان آخر، متعارضة مع «الأسلوب الراض للبلابة المتنوعة والفجة بصورة عصبية فى الكتابات» (٤٠٩).

محاولات فى «النثر الشعرى» زخرية إلى هذا الحد أو ذاك، وقصائد توراتية أو ملحمية نثرية (علينا أن نذكر من بينها ملاحم كوينيه quinet، وأفضلها - بلاشك - ملحمة «ميرلين الساحر»، عام ١٨٦٠) : كل هذا ليس جديدا حقا، ويدفعنا إلى الاعتقاد بأن الرياح القوية للعلم والمعرفة، التى تعبر فرنسا خلال الإمبراطورية الثانية، قد جمدت كل إلهام شخصى. ويمكننا أن نميز، مع ذلك، فى عديد من أعمال هذه الفترة، تيارات معينة، وتوجهها نحو الغنائية والحدائق، التى تتبناً بقدم قريب جديدة لقصيدة النثر. فقد أظهرت «إيقاعات منسية» لـ «باربى دورفى» - التى كتبت فى تواريخ موزعة بين عام ١٨٣٤ و عام ١٨٥٩ (٤١٠) - إلى جانب اهتمام فى واضح (التشكيل فى مقاطع متماثلة فى الغالب (٤١١)، والاستدعاءات التشكيلية (٤١٢)، ومؤثرات الإيقاعات والألوان (٤١٣) - بعض الاندفاعات

الغنائية، والنفحات الشخصية : فالإلهام - إن لم يكن الشكل - ليس بعيدا، إلى هذا الحد عن «ميموراندا Memoranda» (٤١٤). ويوضح جربيه - فى أطروحته عن «دورفى» - مزايه؛ إذ استطاع «عبر رمزية تابعة من عمله» ممارسة تأثير لا يمكن إنكاره، وقصائده النثرية - فى هذا الصدد - «قد أكدت تمكنه، فى نظر معاصريه، بما يفوق رواياته ذات النفس الطويل» (٤١٥). وبالفعل، فهناك - فى قصيدة العيان المتقلبتان، التى كان «بودلير» معجبا بها، بعض الإحياءات الإيقاعية، واستعدادات ملحاحة لتعبيرات «عينها» الواسعتان للغاية، الكثيبتان للغاية، الشاحبتان للغاية - عينها المفتوحتان بشكل بالغ... وكانت إلى هذا الحد يائستين، هاتان العيان الشاحبتان، اليائستان والثابتتان إلى هذا الحد» (٤١٦)، وأيضا خلق أجواء انفعالية تشجع بها الأشياء نفسها «السقف الكثيب المبرقش بالنجوم» (٤١٧)، التى تجعلنا نعتقد أن «دورفى» وهو يكتب هذه القصيدة - عام ١٨٥٧ - قد استطاع استغلال التقنية المستخدمة فى «غراب» (٤١٨)؛ ولكن - على العموم - تشهد «إيقاعات منسية»، من خلال أسلوبها ومعطياتها، على أن هذا الإيقاع السادر كان موجودا - بكامله - فى عمله، «رأسا، وقلبا، وكبدا وأحشاء»، مثلما كان يقول (٤١٩). فنحن بعيدون عن فن «برتران» الموضوعى عن وعى.

وعلينا أن نشير - هنا - إلى الدور المهم الذى لعبته الـ «ليد» Lied الألمانية، فى فرنسا، اعتبارا من ١٨٤٠ (فى حين اهتم الرومانتيكيون الأوائل بالأناشيد الغنائية). ومثلما أيقظت الأناشيد الغنائية - فى بداية القرن - المحاولات الأولى فى قصيدة النثر ذات المقاطع، يمكننا القول بأن الـ «ليد»، التى تعددت ترجماتها، قد جعلت قصيدة النثر «قادرة على هذه الغنائية المعبرة عن الألم، والقلق والشك، التى تمثل علامة أساسية لعصرنا الحديث» (٤٢٠). وفى «ليدات» هاينى الغنائية، نجد - قبل كل شئ - نماذج لغنائية ليست لفظية وطنانة، بل مشبوية خفية - بالعاطفة، وموجزة فى أجزاء قصيرة ذات قوة إيحائية هائلة. والآن - فى عام ١٨٤١ - كان «سيباستيان آلين» يلحق بترجماته لـ «قصائد غنائية وأناشيد شعبية من ألمانيا» بضع «ليدات» لجوته وأوهلاند

من الأرجوان والذهب ، مثل عناقيد الأحجار
الكريمة المسافرة ، مثل الزهور التي تفر ولا
تذبل ، ألف من السباحين الصامتين هم
ذكرياتنا (٤٢٦).

«لوفيفر» - الذى يفضل كتابة الشعر بالنثر، لكنه أحيانا
ما يرصعه بصورة جميلة «سما ماضى تهبط فى قلبى» -
يقع بسهولة فى شرك الذوق الردى عندما يستعير موضوعاته
من الحياة المعاصرة، من «الفوسفور» أو «مراكب البخار» .
ولكن ، لا أحد يستطيع ، فيما يتعلق بالذوق الردى ، مقاومة
الخليط الرائع من الركافة والفخامة الذى يملأ قصيدتى
«هوساى» المعاصرتين : «أغنية بائع الزهور» ، و«بائعة زهور
فلورنسا» (٤٢٧) ، اللتين أفضل عليهما «تساوير جدارية
ونقش بارز سلفى» ، من زاوية الأسلوب الكلاسيكى الجديد ،
وحوريات البحر «المخادعات مثل الموج» ، وحوريته التى تحولت
إلى نبع (٤٢٨) . ومع ذلك ، فعلى أن نشير إلى أن «لوفيفر» و
«أرسين هوساى» - باعتبارهما مديرى «لاريتست» - لم
يفتقرا إلى التأثير ، واستطاعا تحريض بضعة مؤلفين شبان (ربما
كان من بينهم «بودلير») على التساؤل «حول الشعر واللغة
الملاعبة له» (٤٢٩) .

وإذا ما أضفنا إلى هذين الاسمين اسم «شانفلورى» (وهو
أيضا - كما نعلم - كان على صلة دائمة ببودلير) (٤٣٠) ،
لأدر كنا أن نواة كاملة من الكتاب كانوا يحثون - فى سنوات
١٨٤٥ - ١٨٦٠ - عن استغلال وترويض صيغة قصيدة
النثر . ولا شك أن إنتاج «شانفلورى» - «فانتازيات» أو
«أناشيد غنائية» (٤٣١) - يفتقر إلى الإلهام والأسلوب
الخاص ، ومثل «فيميو» - إلى حد ما - يبدو أنه يتخيل أنه
يكفى تقطيع أى نثر إلى «آيات» أو مقاطع (يفضل أن تفصل
بينها لازمة) كى تتم كتابة الشعر . «لقد صدنا ، فى حدائق
التويليرى ، الأسماك الصغيرة الحمراء ، كى نحميها من البرد»
: تلك هى اللازمة التى تنظم وقفات نشيده الغنائى عن
«الشتاء» (٤٣٢) ، وهاهى كيفية معالجته للسخرية :

عندما تصفر الورقة

تقود عربية جياذ المسافرين شبانا شاحبين
وشعراء على حالتهم و - وهو الأسوأ -

وهاينى ، ومن بينها - على سبيل المثال - هذه الـ «ليدة»
المميزة باقتضابها :

من يحب للمرة الاولى ، حتى بدون أمل ، هو
إله ، ومن يحب للمرة الثانية فهو مجنون .

وأنا ، أنا المجنون ، أنا . ما أزال أحب دون أن
أكون محبوبا . والشمس والقمر والنجوم
يضحكون من ذلك ، وأنا أيضا ، أضحك من
ذلك - أضحك من ذلك - وأموت (٤٢١) .

ولكن ، فى عام ١٨٤٨ ، كان للدراسات والترجمات
(النثرية) ، التى نشرها «جيرارد دى نرفال» فى «روفي دى
دوموند Revue des deux mondes» (٤٢٢) ، أن تلعب دور
الوحي . فقد قدمت مقاطع «بين - بين Inter mezzo»
الثمانية والخمسون ، الموجزة ، نماذج لنوع جديد ، أكثر
شخصية ، وقلقا ، وحماسة وبساطة ، فى آن ، بفعل نبرتها
الشديدة الخصوصية وغنائيتها المعذبة والمرحة . فيا لها من قوة
يتم التعبير بها - فى «نوردسى Nordsee» - عن قلق الإنسان
المعاصرة إزاء «لغز الحياة» ، لغز الحياة الأليم والقديم (٤٢٣)
وستترك قراءة «هاينى» أثرها على أواخر الرومانتيكيين وأوائل
الرميزيين ؛ ومن المدهش أن نرى «الفونس دوديه» - نفسه -
يذكر اسم «هنرى هاينى» ، ليقدم للجسمه «أنشودتين
غنائيتين نثريتين» ، «تتمتعان بفانتازيا جرمانية إلى حد ما» -
وقد نشرنا فى (رسائل من طاحوتى) (٤٢٤) .

ورغم هذا ، فإن إبداع الغنائية الحديثة فى النثر ، يرجع إلى
«بودلير» وحده . وقبله ، أحيانا ما يعيدنا «لوفيفر دو ميه» - فى
«صلوات دير فال المسائية» (١٨٤٥) و «كتاب
المتجول» (١٨٥٤) - إلى الموضوعات الرومانتيكية (٤٢٥) ،
وأحيانا ما يترجم أحلام يقظة أخلاقية أو فلسفية ،
فى نثر شعرى منمق ، وحافل بالرموز التى يذكرنا بعضها
بـ «بروست» :

يعيش الماضى دائما تحت جليد الأعوام . إنه
الماء الحى الذى يجرى دائما تحت درعه
الثلجى ، الماء الحى الذى يتماوج مثل سهام

شعراء رثاء . يذهبون إلى الغابة ، عندما
تصعد البرقة .

في حيث يقطف المسلول نفسه (٤٣٣).

ومن السبب - رغم ذلك - أن نسجل أن «شانفلوري»
كتاب «بحث في شكل حديث للغنائية، يسمح باستيعاب
الواقعية الشعرية، بالرغم من عدم عبوره على النبرة والشكل
التي...

وعيناً أن نرى في كل هذه المحاولات (محاولات باربي
دورفيين و«هوساي» و«شانفلوري») الرغبة المزدوجة - من
ناحية - في استخدام العناصر التصويرية الجديدة التي تقدم
الحياة المعاصرة والمدنية، رغبة تترجمها - من جانبهم -
كافة «اللوحات الباريسية» و«الأشياء المرئية»
و«الأنطباعات» (٤٣٤) التي كانوا يمدون بها «كورسير»
و«لاريتس» (٤٣٥) - وأن نرى فيها، من ناحية أخرى، توسعاً
لنُدَى الصوت الشعري، بقبول أساليب لم يكن الشعر ليتقبلها

الشعر المعاصر :

(١٧٠) سانت - بوف، Notice عن برتران، في مقدمة Gaspard de la
Nuit، وأعاد نشرها في 1^{re} éd., Pavie, Angers, 1842)
Por- traits Littéraires, t. II, Garnier, 1862, p.354.

(١٧١) كان قد ولد - في الحقيقة - في «سيف»، في «بيمون» عام ١٨٠٧،
لكن والده - نقيب الشرطة كان قد استقر في «ديجون»، بعد سقوط
الإمبراطورية: كان لويس عمره سبع سنوات، وقتئذ.

(١٧٢) سأترك له هذا الاسم الشخصي الذي اشتهر به، والذي يلائم ميله إلى
المصور الوسطى، رغم أدلة «سبريتسما» الذي أوضح - في أطروحته
الرابعة - أنه، في حقيقة الأمر، لم يوقع بهذا الاسم إلا نادراً (Cargill,
Louis Bertrand, Thèse, Champion, 1926, p. 3-5)

(١٧٣) أوضح «سبريتسما» - مستنداً إلى شهود آخرين - أنها كانت منظومة،
ولست نقرأ، تلك التي تلاها «برتران» ذلك المساء. وهو مالا يهتم كثيراً
على أية حال: فالأساس هو أن «سانت - بوف» قد عرف «الأناشيد
الغنائية النثرية» لـ «جاسبار»، بل حصل على المخطوط لفترة ما بين
- يذبه (سبريتسما، مرجع سابق، ص ص ١٢٤، ١٣٠).

A Monsieur Sainte-Beuve, Gaspard de la Nuit, (١٧٤)
Mercure de France, 1911, p.188. والمقطوعة تحمل تاريخ ٢٠

ستمبر ١٨٣٦.

حتى هذه اللحظة (مثل السخرية والتهكم). لكننا نسمع -
أيضاً - أن نخمن، من نقطة انطلاق هذه المحاولات، «شعرية»
الواقعية، إلى هذا الحد أو ذاك، في إيجاد شكل - جديد -
لترجمة الرؤيا المعقدة عن العالم التي يمتلكها إنسان - حديث -
يعيش في قلب «مدن هائلة» (٤٣٦)، وأيضاً لترجمة - شعر -
الجديدة التي يمكن أن تحرك فكر الشاعر - حتى قدود -
هكذا، في عالم مصنع، رأسمالي ووعصري، حبس -
رغم هذا - أن يجد لنفسه أسباباً للحياة.

إن طموحات ومطالب الشعراء ربما كادت - في تلك
المنطقة من التاريخ الأدبي - أكثر ميتافيزيقية مما هي سلبية.
لكن من أجل الوعي بهذه الاحتياجات - على نحو واضح -
 وإعادة الصلة بين إبداع لغة شعرية جديدة، والمهمة الجديدة
التي يضطلع بها الشعر، كان لا بد أن يظهر - في سماء
الأدب - كتاب عباقرة، ستكون أسماؤهم بولدليير ورامبو
ولوتريامون ومالارمييه.

(١٧٥) انظر لالي، Les Arts et le livre، L'Annuaire lyrique, 1927 (Sainte-Beuve, Bertrand, Nerval, Baudelaire)

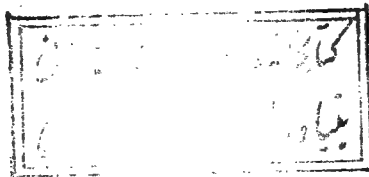
وفيما بعد، ذهب «مارسيل جان» و«أرياد ميزي» إلى وضع
«جاسبار الليلي» فوق قصائد «بولدير» النثرية، الذي حاول - غشاً -
الارتقاء إلى مستوى تركيبة برتران (Genèse de la pensée
moderne, Corneil, 1950, p.48).

في (١٧٦) La Bouteille à la Mer, n°48, octobre 1945.

(١٧٧) انظر - على سبيل المثال - ماكس جاكوب في- Pre-
face de 1916. Stock, 1923, p. 17; Le Centenaire du
poème en Prose (Le Temps, 25 août, 1942)
Anthologie du poème en prose, Julliard, 1946.

(١٧٨) ثلاث وثلاثون مزدوجة موجهة إلى الناشر «راندويل» يستمبد ما
«ب. جيجان» في طبعته لـ «جاسبار الليلي»، المنشورة طبقاً لمخطوط
المؤلف، مايو ١٩٢٥، ص ٢٧٠، Payot, 1925, p. 270.

(١٧٩) ونعلم أن جاسبار الليلي يتضمن ستة كتب: المدرسة الفلمنكية، باريس
القديمة، الليل وحظوته، الوقائع، أسبانيا وإيطاليا، سيلفى، إضافة إلى
بضع قصائد منفصلة، مقتطفة من مذكرات المؤلف.



- (١٩٠) انظر Sprietsma, p. 95. وهذه الأشعار من أوائل ما كُتب «موسيه».
- (١٩١) انظر الفصل الذي كتبه سبريتسما حول Bertrand et le Provincial, p. 88-103.
- (١٩٢) Le Provincial, 12 septembre 1928 (Sprietsma, p. 92).
- ولنذكر أن «برتران» - إذا ما كان قد أبدع النوع - فإنه لم يدع اسم قصيدة النثر، الذي لم يستخدمه في أي موضع.
- (١٩٣) Espagne et Italie, livre V de Gaspard. هل يجب أن نذكر les Etudes françaises et étrangères de E. Deschamps, Oriental, les Contes d'Espagne et d'Italie de Musset.
- (١٩٤) ولقد نقلت لي الشغف بالمعمارة القوطية.. إن مدينتي انتى ولدت فيها تظهر أمام عيني في هيئة جديدة، وأسير في الشوارع، وأنا أنهج كل منزل، مثل رجل يبدأ في تعلم القراءة. وأنفحص الآن - بنشوة تمتلئ بالفنول الذي لا يوصف، العديد من كائناتنا، حيث سمعت القديس ماث المرات، دون أن أعرفها. Mer-Lettre citée par Marsan, cure de France, 1^{er} mars, 1925).
- (١٩٥) «جاسبار الليلي»، ص ٤٧. ويلمح «سات» - بوف - هنا - إلى فصل من رواية «نوترام دي باري»، يحمل عنوان «باريس على جناح طائر» Paris à vol d'oiseau (livre III, ch. 2).
- (١٩٦) منذ ١٨٢٧، حدثه «روسينيو» - وهو صديق «برتران» - عن «العمارة القوطية» كنييسة شيمون، التي نستطيع أن نرى فيها: «أشكالاً من «انجروينست» لقديسين محبوسين في كوابل مكسدة بشعائل غريبة» (Sprietsma p.34)
- (١٩٧) Préface de Cromwell (1828) publiée par Maurice Sauriau, 1897, p. 199.
- (١٩٨) السابق، ص ٢٠٠.
- (١٩٩) Gaspard de la Nuit, Introduction, p. 14. «نبي» هذا تسمى به - كما يقول «برتران» - عدة أنهار صغيرة، تروى السهل بين «ديجون» و«نساؤون».
- (٢٠٠) Jean des Tilles (Gaspard, p. 73).
- (٢٠١) Marion, Légendes et traditions populaires de la Côte d'Or, Lumière, Dijon, 1929.
- (٢٠٢) وفي من آخر، كان مشعر برائحة الأشياء المحروقة، إذ أن العمل الكبير - الذي كان مشعراً به - كان يمكن أن يقوده إلى المشقة أو الخرقه (lettre de F. Bertrand à M. Chubeuf, 1886, Sprietsma, p. 232-235). وقارن في «جاسبار الخيمائي»، ص ٦١، وفي «حورية البحر» التلميح إلى «مثلث النار، والأرض، والهواء» (ص ١١٢).
- (٢٠٣) La Volupté (Œuvres en vers de Bertrand, الملفة، Sprietsma) thèse secondaire de Sprietsma)
- عن ديجسون (ص ٣، ٣٢). وفي مقدمة «جاسبار» يرسم «برتران» تخطيطاً للوحة مفعمة بالحياة، لديجون القديمة منذ القرن الرابع عشر حتى الخامس عشر.
- (١٨٠) حول «جمعية الدراسات»، والدور الذي لعبه برتران فيها، انظر: Sprietsma, Louis Bertrand, p. 50-70. ويشير «سبريتسما» - أيضاً - في بداية أطروحته الثانوية (édition des Œuvres poétiques de Bertrand, Champion, 1926) إلى التقارب بين أناشيد «أفالا» هندية وقصائد «جاسبار الليلي».
- (١٨١) قرن بما يلي، لدى إيرادنا لنص «أكوبر».
- (١٨٢) قرأه في «جمعية الدراسات» عام ١٨٢٨ (قارن Sprietsma, مرجع سابق). - حد مروج «برتران»، «أناشيد الغنائية نظماً»، رغم أنه - يفت - سم - في كده - «أناشيد غنائية نثرية؟» ذلك - ولاش - «نثر» - سم - الترجمات النثرية للوف فيمار، وربما - أيضاً - لأنه - يبحث - في هذه الفترة - وعلى غرار «فيكتور هوجو»، عن صياغات أصيلة للأناشيد الغنائية المقطعة في الشعر المنظوم (لقد كتب - على أية حال - ثلاثاً منها حول «ديجون» تتميز بإيقاع غريب ومتقافز).
- (١٨٣) Ballades, légendes et chants populaires de l'Angleterre et de Loève - Veimars, Renouard, 1925, وترجمها L'Ecosse p.160.
- قارن - بشكل خاص - في حورية البحر: رجتي أن أضع خاتمها في إصبعي، كي أصبح زوجاً لإحدى حوريات البحر Ondine، في Gaspard de la Nuit, Mercure de France, 1911, p. 111.
- (١٨٤) - في عهد الموضوع كتب L. Reynaud, Le Romantisme. Ses origines anglo-germaniques, Colin, 1926.
- (١٨٥) عبارة «السنندل» الترجيحية مستعارة من «تريبي» Triby، ويمكننا أن نقارن ما ورد في «السنندل» - وكانت أغصان الكرم تالفة، وزحفت الشعلة نحو الجمر - بما ورد في «تريبي»: «شعلة الجمرات خبت، وجرى ضوء أزرق فوق الجمرة المنطفئة، وتلاشى».
- (١٨٦) Smarra, éd. des Quatre Vents, 1946, p. 76.
- (١٨٧) Scarbo, Gaspard de la Nuit (Mercure de France, 1911, p. 97).
- (١٨٨) La Chantre Gothique, Gaspard, p. 96. ولدا «سمارا»، هما - أيضاً - «مسلحتان بأظافر من معدن أرفع من الصلب، تختبئ اللحم دون أن تقطعه، تمتص الدم بطريقة مضخة مصاص الدماء العادرة» (Smarra, p. 76)
- (١٨٩) حول «هوفمان»، قارن أطروحة «كاستيكس» الحديثة Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant (Corti, 1951), et Breuillac, Hoffmann en France. Revue d'Histoire Littéraire, 1906-1907.
- ويسدو أن «برتران» قد عشر على الفكرة الأولية لـ «سكاربو» - وفقاً لبروباك - في إحدى «الحكايات الليلية»، وهو - مثل «هوفمان» - يسعى للوصول إلى امتزاج الفنون: إنه يحاول أن يجعل القارئ يشعر - إزاء نثره الموزون - بانطباع مماثل لذلك الذي يحس به أمام لوحة أو عند سماع عمل موسيقي» (R.H.L., 1907, p. 99). ومع ذلك، فإن مسألة التواريخ تدفعنا إلى التعامل باحتراس شديد فيما يتعلق بهذا التأثير.

(٢١٩) مقطوعة بتاريخ ١١ أبريل ١٨٢٨، نشرت في «لوروفنسبال» Le provincial في ١٢ سبتمبر ١٨٢٨. وقد أعيد نشر غالبية هذه النسخ الأولى في، *Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand*، Crès, 1929.

(٢٢٠) قصيدة منشورة في «لوروفنسبال» Le provincial، ١٢ سبتمبر ١٨٢٨.

(٢٢١) نشرت «قلعة مولجاست» (sic) La Citadelle de Mollgast، في «لوروفنسبال» Le Provincial، في ٨ مايو ١٨٢٨.

(٢٢٢) ذكر «بيتى» هذا النص - لأول مرة في- le Bulletin de l'Acad. émie Delphinale, 1865, p. 299. «سبريسما» نشره في «مقدمة» Préface des Œuvres Poétiques de Bertrand.

(٢٢٣) تتضمن قصيد «البرصاء» لبرتزان (جاسبار، ص ١٣٩) عبارة توجيهية تقول: «لا تقترب قيد أنملة من هذا المكان، فهنا بيت البرصاء القذر» (قصيدة البرصاء القديمة) وهي تتعلق ببرصاء «سان جاك دي تريمبولوا» في ضواحي «ديجون».

(٢٢٤) إشارة إلى الديجوني الشهير «جاسبار» دي نوتردام الذي يذكروه «برتزان» في مقدمة «جاسبار»، ص ٢٩.

(٢٢٥) ضوء القمر Le Claire de Lune, p. 103.

(٢٢٦) هل تأثر «برتزان» بـ «أنشودة غنائية إلى القمر» الشهيرة لموسيه؟

(٢٢٧) Das Französische Prosagedicht, Hambourg, 1929, p. 15.

(٢٢٨) «مغامرة ألويزيوس برتران، الزجاجة في البحر، أكتوبر» L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer, octobre, 1945:

«كل السحر غير المحسوس للحالة البدائية قد تلاشي».

(٢٢٩) وبالمقابل، يمكننا أن نقرأ في أشعاره شكاوى مؤثرة حول مصيره. على سبيل المثال في «شكوى»، عام ١٨٣٨. (Œuvres Poétiques, p. 102) وفي «حياة أخرى» المكتوبة عام ١٨٤٠، بعد خمسة عشر شهرا قضاه في المستشفى (السابق، ص ١٠٨):

واحترناه! لم أعد سوى ظل

يتكشف في شحوبه،

هائم، فقير، مريض وكثير

في صحراء ألى!

ونستطيع أن نقرأ - أيضا - في أشعار «برتزان»، عام ١٨٢٨، عدة تلميحات غامضة إلى ما يسميها «فناء النجم».

(٢٣٠) في الكتاب السادس من «جاسبار»، سيلفى، ص ١٧٠.

(٢٣١) ذكره «سبريسما»، ص ١٣٩، ١٤٠.

(٢٣٢) مكتوبة عام ١٨٣٨، خلال إقامة «برتزان» في المستشفى، حيث كان يحتضر، وكان قد ارتبط بصداقة دائمة وحارة ومتبادلة بدافيد، الذي سبق أن قابلته عند «راندويل» (Sprietsma, p. 203-204).

Gaspard, Introduction, p. 29, et le clair de Lune, p. 104.

Un Rêve (Gaspard, p. 107). (٢٠٥) قارن

La Ronde sous la Cloche (Gaspard, p. 105) (٢٠٦) قارن

(٢٠٧) وبالتحديد، بهدف السخرية من هذا التعسف في استخدام «الطابع الملهي»، تسلي «مريميه» - كما سيقول عام ١٨٤٠ - بأن يكتب الـ «جوزلا»، وهي ذات «طابع» محلى لا يقل أصالة.

(٢٠٨) مثل «مقبرة فونتين» (1827) Le Cimetière de Fontaine أو «الحج إلى نوتردام في إيتان» (1828) Notre Dame de l'Étang اللتين يصف فيهما «برتزان» «العلاء المذب للحقول وسقف الضيقات الصغيرة».

(٢٠٩) قارن... «أحببته، وعيناي محمرتان من كثرة البكاء» Scarbo, p. 96. وفي أعماق سريري كنت أرسم في هلع اثني عشر صوتا (La Ronde sous la cloche, p. 105).

(٢١٠) من المفيد أن نعرف أن «بينيو» - مدير «الكوليج» (مدرسة ديجون الثانوية)، حيث درس «برتزان» حتى عام ١٨٢٧ - كان قد قدم، عام ١٨٢٥، إلى أكاديمية ديجون، بحثا حول «رقصات الموتى»، نشر عام ١٨٢٦ (قارن، ملحوظة، p. 30 et 82, Sprietsma).

Gaspard, p. 97. (٢١١)

Départ pour le Sabbat (Gaspard, p. 64). (٢١٢) الرحيل إلى محفل السبت

Les cinq doigts de la main (Gaspard, p. 56). (٢١٣) أصابع اليد الخمسة

Le Raffiné (Gaspard, p. 77). (٢١٤) المرفف

Gaspard, p. 80. (٢١٥) جاسبار

Messire Jean (Gaspard, p. 81). (٢١٦) السيد جان

(٢١٧) قارن عنوان الكتاب الأول لجاسبار: المدرسة الفلمنكية، والفنانين المذكورين في المقدمة. لقد ترك «برتزان» رسوما تخطيطية على طريقة «هوجو»، وطبعة «بوس» لجاسبار (١٩٢٠) تضم رسما تخطيطيا. ويحكى أخوه «فريدريك» أنه كان يرسم أشخاصا مشنوقين بالفحم والطباشير الأحمر على حوائط الممرات (قارن- Sprietsma p. 232-235).

(٢١٨) قارن هذه العناوين الدالة: «معاليك الليل»، «سريناد»، «قداس منتصف الليل»، «ضوء القمر»، «الليل بعد معركة...»، دون ذكر «جاسبار الليلى». ومع الرومانتيكية، ولد هذا الحب لليل، في القرن الثامن عشر (قارن Van Tieghem, La Poésie de la Nuit et des Tombeaux au XVIII^e siècle, 1921). وقد تطوّر - في آن - على الصعيد الفني والنفسى.

«في المياه... في مجرى المياه... على شاطئ المياه» (أعيد نشر «الفسالات» في مقدمة طبعة 1868 (Asselineau). ونجد النسخ نفسه في «أغنية ناهاندوف»، حيث تنتهي جميع المقاطع بجملة «ناهاندوف، أينما الجميلة ناهاندوف!»، وفي الكثير من الأناشيد الغنائية الأجنبية، ومن بينها «جوك دازلدين».

(٢٤٩) قارن بما سبق، ص ٤٩ من الأصل.

(٢٥٠) «جاسبار»، ص ٢٠٠.

(٢٥١) المرجع السابق، ص ١٧٩.

(٢٥٢) المرجع السابق، ص ٦١.

(٢٥٣) «ولاحظت في رعب أن عينيه كانتا فارغتين، رغم أنه بدا كأنه يقرأ، وأن شفتيه كانتا جامدتين، رغم أنني سمعته يعلى، وأن أصابعه كانت عازية من اللحم، رغم أنها كانت تلعب بانجواهر!» («جاسبار»، ص ١١١).

(٢٥٤) «جاسبار»، ص ١٨٠ (والمقاطع الأربعة، المتضمنة فيما بين الاستهلال والختام، مبنية بطريقة واحدة، ومقسمة إلى أربعة أجزاء منفصلة بالخطوط الصغيرة).

(٢٥٥) «جاسبار»، ص ١٠٧.

(٢٥٦) «سكاريو»، «جاسبار»، ص ٢١٧ و «قارن خاتمة «كمان جامبو الأوسط»؛ وليذهب إلى التحميم جوب هانز المواد الذي باع لي هذا الوتر! صرخ معلم جوقه لترتيل وهو يضع الكمان الأوسط المليء بالفنار في علبة المترية - كان الوتر قد انقطع» (جاسبار، ص ٥٨).

(٢٥٧) «المثون»، «جاسبار»، ص ٩٩. وقارن - على سبيل المثال - لدى «لافونتين»: يصل الرجل صاحب الكنز، ويجد نقوده ضائعة.

(٢٥٨) «جاسبار»، ص ٧٧.

(٢٥٩) «طموح بشفاخر، مشاعر يحكم الضرورة، لكنه كسول... في مرح! خطيب عند الخطر، شاعر عند الراحة، موسيقى حسب المناسبة، عاشق في هبات طائشة، شاهدت كل شيء، وفعلت كل شيء، واستنفدت كل شيء...» (Le Mariage de Figaro, acte V, sc. 3). وسواء تعلق الأمر بـ «فيجار» أو بـ «المهف»، ألا يقوم الإيقاع - وحده - بإبراز الشخصية، بدقته وطلاقة؟

(٢٦٠) «الدورية تحت الجرس» La Ronde sous la cloche, p.105.

(٢٦١) ص ١٦٤.

(٢٦٢) ص ١٨٠.

(٢٦٣) بانسجان يتوافق مع الهبوط، وهي مروحة، لا بسبب صوتياتها فحسب، ولكن - أيضاً - لمعناها، رغم عدم التناسب الواضح للألفاظ.

(٢٦٤) «الأغصان الصغيرة» Les Rameaux (١٨٢٩)، (Œuvres Poétiques, de Bertrand, p.53). ويمكننا أن نترك - هنا - مدى قصور البيت المكون من ثمانية مقاطع في الإيهام بالسوداوية أو التأمل.

(٢٦٥) «الغرفة القوطية» La Chambre Gothique (جاسبار، ص ٢٥).

(٢٦٦) في حين أن القطع العادي، الذي يحدث قبل الـ «ce» الصامتة يعمق الإيقاع، ولا يحدث قطيعة... les mont'gnes, les prés... وسنرى أمثلة فيما يتعلق ببودليير و«دوروتيه الجميلة»، فيما بعد.

Histoire de la langue française, t. XII, L'époque romantique, p. 285.

Gaspard de la Nuit, p. 33.

A. Sé. خطاب إلى David d'Angers في ١٨ سبتمبر مذكور في A. Sé. ché, Les derniers jours d'Al. Bertrand (Mercure de France, 15 mai 1905).

Vers une Alchimie Lyrique (Les Arts et le livre, 1927, p. 45).

(٢٣٧) نعيمات «برتران» إلى الناشر «راندويل»: ثلاث ورقات مزدوجة، «أوردها» بـ «جيجان» في ضبعة، Gaspard de la Nuit, payot, 1925, p. 263-265.

(٢٣٨) بودليير، في «أخلاقيات النعمة» Morale du Joujou (قصيدة مستمدة من مقالة)، و«مالارميه» في «مشهد موقوف» Un Spectacle interrompu، ونذكر للمالارميه المقالات التي وصفها بأنها أوائل باريس، الرائعة والشكل الوحيد المعاصر، لأنها - منذ زمن بعيد، وإلى هذا الحد - «ر ذاك - قصائد، هكذا بسيطة، غنية، بلا قيمة.

والمأخذ النقدي، في اعتقادي، هو اعتبارها - في سنة الضحير - نوعاً مستقلاً، La Musique et les Lettres, Notes; Œuvres de Mallarmé, Pléiade, p. 665.

(٢٣٩) يذكره «سبريتما» في أطروحته، ص ١٤٩.

(٢٤٠) «جاسبار الليلي»، ص ١٧٥.

(١٤١) سبق ورأينا هذا النسخ لدى «بارني» (الأغنية الثامنة)، ونسب «شاتوبريان» (أغنية حب إلى أنثى).

(٢٤٢) هذا البناء المتماثل لا نجده في النص الأول، نص عام ١٨٢٩ (تقارن بما سبق)، ويبدو أن «برتران» قد استخدمه بطريقة أكثر منهجية.

(٢٤٣) «جاسبار الليلي»، ص ٨٥.

(٢٤٤) المرجع السابق، ص ٩٥.

(٢٤٥) في قصيدة «عندما أكون عشرين أو ثلاثين شهراً...» Quand Je suis vingt ou trente mois... (Odes, livre IV, 10; Œuvres, Pléiade, t. I, p. 544).

حيث يعلن - في البداية - موضوعاته المختلفة (وهي ما أشد عليه) التي يسيطرها فيما بعد، في كل مقطع: إلى الصخور أشكر ذلك. إلى الغابات، إلى الكهوف، إلى الأمواج.

(٢٤٦) «جاسبار الليلي»، ص ١٢٩.

(٢٤٧) «جاسبار الليلي»، ص ١٥٢.

(٢٤٨) أوضحه في «الفسالات» (١٨٢٨)، حيث تنتهي أربعة مقاطع - من ستة - بنفس الكلمات:

(*) «الأنابست»: تفعيلة في الشعر اليوناني واللاتيني، على وزن فعْلَن.

L'Aventure d'Aloysius Bertrand, la bouteille à la mer, (٢٨٦) octobre 1915.

(٢٨٧) يمكننا - على سبيل المثال - أن نقارن بين الاستدعاءات المحددة، والمحدودة لبرتران في نصوص «محفلة السبت»، في «جاسبار» (Départ pour le Sabbat, p. 63; L'Heur du Sabbat, p. 115) الهائلة في «محفلة السبت لهوجو» (في Ballades)، التي أغرى إحكامها «جوستاف دوريه».

(٢٨٨) نستطيع أن نرى نموذجاً لهذا الاقتصاد في الأساليب في الحوار الصامت، الذي يرد في «صحة عظيمة» (جاسبار، ص ١٣٨)، حيث تخل الإيماءات محل الكلمات.

(٢٨٩) حورية البحر Ondine, p. 112.

(٢٩٠) ساعة محفل السبت L'heure du Sabbat, p.116.

(٢٩١) الإنذار L'Alerte, p.160. يجيب «برتران» - مقدماً - على الأمنية التي سيصوغها «هوسمان»، عن قصيدة النشر، بأنه يرى «العصف» وقد وضعت بطريقة ماهرة وقطعية تماماً، بحيث لا يمكن - شرعياً - تغييرها (A Rebours [1865], éd. Fasquelle, 1903, p. 265).

(٢٩٢) إنه الاختيار، والموقع، والكلمات ذات المقطع الواحد (أبيض، أزرق) ما يمنح العبارات مظهرها المتقلب والمتقطع. (Ondine, p. 112).

(٢٩٣) يتحدث «تراهار» (Trahard) - فيما يتعلق بمرميه - عن «جمالية الحد الأدنى» (La Jeunesse de Mérimée, Champion, 1921).

(٢٩٤) انظر - فيما يلي - ص ٣١٦ (من الأصل الفرنسي).

(٢٩٥) في «مكتب خدمة المساء l'Office du Soir» - على سبيل المثال، حيث يتم التمييز - رغم هذا - بين أجزاء اللوحة الثلاثة بشكل طباعي.

(٢٩٦) الدورية تحت الجرس La Rond sous la Cloche, p.106

(٢٩٧) ص ٥٧.

(٢٩٨) «الماسوني Le Maçon»، ص ٤٨.

L'Aventure d'Aloysius Bertrand, La Bouteille à la mer, octobre 1945.

(٣٠٠) إنه يوصى الطابع بأن يضع «مساحات بيضاء واسعة بين المقاطع»، كما لو كانت مقاطع من الشعر المنظوم «(نسخة من الورقات الثلاث المزدوجة، الموجهة إلى الناشر «رانديول»، Gaspard de la Nuit, éd. Guegan, chez Payot, p. 270).

Les Contemplations, Autrefois, Livre I (pièce datée de 1834).

(٣٠٢) في نص بتاريخ ١٨٣٩، «الشاعر والنثر»، وأعيد نشره في المؤلفات المنشورة بعد الوفاة.

(٢٦٧) «الرحيل إلى محفل السبت»، ص ٦٣. واستخدام كلمة من مقطع واحد... «l'os» (عظمة) لهو بليغ أيضاً.

(٢٦٨) قارن - في la Viole de Gamba - نهاية المقطع المذكور من قبل، هامش ٢٥٦.

(٢٦٩) «هارلم» Harlem, p. 46.

(٢٧٠) ص ٧١.

(٢٧١) «إن لم يكن، مع صغير جهاز التقطير الثلاثي...» (الخيميائي L'Alchimiste, chimiste, p. 61) ويمكننا أن نراجع - في كتاب Les Vers

français de M. de Grammont, Delagrave

المخصص لـ «الأصوات كوسائل تعبيرية»، الذي يظل صالحاً.

(٢٧٢) ص ١٣٩.

(٢٧٣) «جاسبار»، ص ٥٨. وكلمتا gargamelle, gargouille اللتان صاغتهما اللغة الشعبية، هما كلمتان صيرتتان حقيقتان، تقلدان الأصوات الصادرة من الحلق.

(٢٧٤) «الغرفة القوطية»، ص ٩٦.

(٢٧٥) ص ٥٦.

(٢٧٦) ص ٥١.

(٢٧٧) ديدرو، صالون ١٧٧٦، مقال Lautherbourg.

(٢٧٨) خطاب إلى M.Chabeuf المذكور في أطروحة «سبريتسم»، ص ٢٣٤.

A. Petit, Louis Bertrand, Souvenirs de Dijon (Mémoires de l'Académie Delphinale, 1865).

(٢٨٠) نشر في «لو بروفنسيال Le provincial»، مايو ١٨٢٨، وذكره

B.Guégan dans Le Keepsake fantastique d'Aloysius Bertrand, Paris, La Sirène, 1923.

(٢٨١) «قلعة ولجاست» La Citadelle de Wolgast (sic), p. 210.

(٢٨٢) الشيء نفسه في «هارلم» و«البجعات التي ترفرف حول ساعة المدينة، تضرب بأجنحتها»، سيتم اختصارها إلى «البجعات التي تضرب بأجنحتها»، وعاشق الحديقة، سيحل محلها «بائع الزهور»، على نحو أكثر دقة، وأقل انتماءً للقرن الثامن عشر.

(٢٨٣) مشهد هندوستاني Scène indoustane (يحمل تاريخ) ١٨٢٦، وأعاد «سبريتسم» نشره، ص ٥٩؛ وهذه المقطوعة التي نشرت في Société d'Etudes، عام ١٨٢٧، هي أول «قصيدة نثر» لبرتران.

(٢٨٤) خلال مروره في ديجرون، كتب «سنت - بوف» إلى «هوجو» في ١٣ أكتوبر ١٨٢٩، أنه رأى «أرمانسون Armançon» الذي تغنى به «برتران»، وهو ما يثبت أنه يتذكر «الفضالات».

(٢٨٥) نذكر بشكل خاص، المظهر المتقطع للحملة الثانية: ما ينساب / يشكو / ويضحك، وتفعيلات الأنابست anapeste في الخاتمة: تحت الضربات / العنيفة / للمقرعة، التي توحى بإيقاع منظم، وتكرار الصوت نفسه، صوت المقرعة (تحت الضربات العنيفة المتكررة).

- (٣٠٣) انظر ما سبق، ص ٤٠ من الأصل.
- (٣٠٤) La Couronne Littéraire, Janet, 1837.
- هو «كتاب الاستفتاحات» المقسم إلى محاولات، وانطباعات، وأوصاف، ولوحات، إلخ.
- (٣٠٥) نشرت عام ١٨٣٤، وقد نشر «لوهر» Le Hir - لدى «كولان» عام ١٩٤٩ - طبعة محققة، هي التي أستخدم منها اقتباساتي.
- (٣٠٦) هذه الخاتمة «الوطن هنا ليس بعيداً..» - التي تشهد «لحديث» الختام: «وجعلوني أرى الوطن..»، يمكن مقارنتها بشعر «لامارتين» في «الخلود» (١٨١٧): «الأرض متفاناً، والسماء مثواناً».
- (٣٠٧) يذكرنا «دخان بعض الأكواخ القش» بالسوناتا الشهيرة لـ «دي بيلي»، ذلك المشهد الغريب الذي لا يمكن لجمال أن يؤثر في المنفى في «بيلي»: «... رأيت سحابة لا زودية... رأيت جبلاً... ولم يكن قلبي هنا! أما موضوع الإنسان المرغل الضلال، فبيداً من «جيرمي» (quasi viator, XIV, 8) - وصولاً إلى «رينيه» لـ «ساتوبريان»: إن «لامنيه» يستغل مجالاً أدبياً مشتركاً، كان شعر به - حقاً - بصورة متقدمة (انظر خطابه إلى السيدة «شفت»، ١٣ يناير ١٨٣٤).
- (٣٠٨) وهذه الأشجار الجميلة.. وهذا الجدول بنسب الهيوتي، وهذه الأغنيات عذبة («آيات ٥ - ٦ - ٧»، «رأيت عجائز.. رأيت قيات شابات.. رأيت فتية شابات» (آيات ٩ - ١٠ - ١١) «أحاديث مؤمن Paroles D'un Croyant Colin, 1949, p. 270 - 271.
- (٣٠٩) هنا - على سبيل المثال - كلمة وطن patrie (آيات ١٢ - ١٤). أحيل إلى أطروحة «لوهر» Le Hir - حول «لامنيه» الكاتب (Colin, 1949, p. 273-274)، وإلى «جوس» Jousse، الذي يرى فيها طريقة في الأسلوب الشفاهي.
- Le style oral rythmique et mnémotechnique chez les verbe-moteurs, Beauchesne, 1925).
- (٣١٠) والتي يذكر «لوهر» عدة أسئلة لها، مرجع سابق ص ٢٦٦، ٢٧١. ولنسجل - من الآن - أن التكرارات المنتظمة للنغمة والأصوات المتوازنة يمكن لها - في النثر - أن تقدم المعادل لآيات لشعر الموزونة والمقفية. وسندرس هذه الأساليب «الدائرية» وقيمته في الفصل المخصص لـ «جماليات قصيدة النثر» (قارن فيما يلي، ص ٤٥٠ من الأصل و sq).
- (٣١١) Essais de morale et de critique, 175, cité par Le Hir, Paroles d'un Croyant, éd. Colin, Avant Propos, p. VII.
- (٣١٢) قارن بـ «الرؤى» العديدة التي ذكرها «لوهر»، Lamennais éc-rivan, p. 320 et sq.
- (٣١٣) Vision d'Hébal, 1831, p. 1; Antistrophe, p. 22.
- (٣١٤) السابق IX. Antistrophe, p. 104. وفي «إيسود» هذا الجزء الأخير، بعد احتضار العالم، «ترد المادة إلى عدم»، ويتوحد الإنسان «مع الوسيط».
- (٣١٥) قارن بما سبق، ص ٣٦ من الأصل الفرنسي.
- (٣١٦) كتب إلى «مونتالمير»، في ١٦ مايو ١٨٣٣: «قبل أن أقرأ ميكيفيتش، كنت قد بدأت عملاً صغيراً من نوع شديد التماثل معه». وبالنسبة لـ «بكاهور»، استرجع «لامنيه» - تحت تأثير «ميكيفيتش» - «بضع صفحات كان قد بدأها حقاً، لكنه تركها» (Maurice de Guérin, Bloud et Gay, 1932, p. 271). ويذكر «لوهر» أن «لامنيه» كتب «نشيد الموتى» في شكل آيات منذ عام ٨٢٩ - (Lamennais éc-rivain, p. 253).
- (٣١٧) خطاب إلى أخته «أوجيني»، ٢١ يونيو ١٨٣٣ - وعلى أية حال، كتب «لامنيه» «نشيد إلى بولندا» نثراً، وقد أخيف إلى ترجمة «مونتالمير».
- (٣١٨) على سبيل المثال، Les Paroles XIII et XIV la Parole XXXIII.
- (٣١٩) «ضباب رمادي وثقيل» يغطي «سهلاً عارياً» (Parole XIV, éd. Colin, p. 145). و «خبر مخنوق» يملن - على النشاط - قدم الماصفة (Parole XXIV, p. 187) وهو ما يمكن أن يكون انعكاسات لانطباعات من برتون.
- Parole XIX, p. 167. (٣٢٠)
- Parole XXI, p. 175. (٣٢١)
- Revue des Deux Mondes 1^{er} mai 1934, p. 355. (٣٢٢)
- (٣٢٣) انظر - على سبيل المثال - وصف الصيد على ضفاف نهر الدونيز XI (٣٢٤) «كانت روحه تخرج وتظهر على صوت الأثر المائي للسفينة» (Les Pêcheurs, XVI).
- (٣٢٥) نمط عبارات من قبيل «كان جَزْ الموح يحفر في البحر الهادئ أودية صغيرة، حيث كان يتلاعب طائر الماصفة، التارجح في رشاقة على الأمواج اللامعة والرصاصية» (XVI)، يشعرا - على الفور - بتمايز الأسلوب في المعلمين. وحتى الأجزاء غير الوصفية الصرفة (من قبيل الجزء الأخير، الواحد والعشرين، حول موضوع الموت)، فهي بسبب بنيتها وأسلوبها، أكثر سلامة وموسيقية من «الأحاديث».
- Notice sur M. de Guérin en tête de l'édition des Œuvres de Guérin faite par Trébutien en 1861. (٣٢٦)
- Journal, 8 mars 1833; éd. des Œuvres de Guérin, Schneegans, Bibliotheca Romanica, p. 83. (٣٢٧)
- Eod. loc., 28 mars, p. 39. (٣٢٨)
- Eod., loc. 25 avril, p. 49. وقد أوضح «بكاهور» تماماً (٣٢٩) (Maurice de Guérin, Bloud et Gey, 1932) كل ما تدلن به «الزعة الطبيعية» لجبران إلى «لامنيه» أيضاً (ص ٢٠٩، ٢١٨): إن فكرة الخلق باعتبارها «مناولة عظيمة»، تغمر الإنسان في الحياة الكونية، هي مركز «فاتحة فلسفة»، الذي ظهر عام ١٨٤٠.
- (٣٣٠) «دوران الحياة» (٣٠ مارس ١٨٣٣)، «تيار الحياة» (٥ أبريل ١٨٣٣)، إلخ. ويتحدث «دي جبران» إلى «باري دورفي» عن هذه الكلمة التي - كما يقول - هي «إله خيالي، طاغية، يسحر ويغويه».
- (11 avril, 1838, Œuvres, p. 288).

Journal, 30 mars 1833, p. 40.

(٣٣١)

Maurice de Guérin et le poème en prose, Belles Lettres, 1932, p. 52.

(٣٣٣) وكان جيران - وقتئذ - في «فال دارجينون»، لدى «هيوليت دي مورفونيه».

10 décembre 1831, Œuvres, éd. Schneegans, p. 97.

(٣٣٤)

Œuvres, p. 319-320.

(٣٣٥)

أصبح «جيران» يشكو - الآن - من أنه، أحياناً، معزول، ومفصول عن أية مشاركة في الحياة الكونية، ص ٩٢.

La Psychanalyse de l'Art, p. 215.

(٣٣٦)

(٣٣٧) وعلى نحو خاص «أوفيد» الذي درسه «جيران» للحصول على شهادة الأستاذية l'agrégation في شتاء ١٨٣٤. وبالنسبة للمصادر القديمة لـ «الستور» و «راهبة باخوس»، انظر مقدمة «ديسكاور» للطبعة التي أصدرها للقصيدتين. لكن «الستور» عمل أقل عمقا بكثير من «راهبة باخوس».

(٣٣٨) انظر ما سبق ص ٤٦ من الأصل. وقد اعترف «أبيل ليگران» - الذي كان أول من أشار إلى التشقارب - بأن التشابه لا يزيد عن العنوان فحسب (M.de Guérin, Champion, 1910, p. 151).

(٣٣٩) في Notice حول موريس دي جيران، في مقدمة طبعة تروتيان لمؤلفاته.

(٣٤٠) قارن مع برنار داركور، سبق ذكرى، ص ١١١ Bernard d'Harcourt. لكن «سنت - بوف» يعارض، على أساس أخلاقي ومسيحي صرف، حياة الحس وحياة الروح لدى الرجل المزودج.

(٣٤١) أكد «برنار داركور»، سبق ذكره، ص ١١٨، انظر الفصل الخاص عن «سنت - بوف»، ص ٨٠، ١٢٢.

Le Réve chez les romantiques, allimands; Genève, 1937, (٣٤٢) p. 354.

(٣٤٣) يرى «زيرومسكي» خمس «لوحات» في «الستور»، ويدرس فيها الفعل وأبطال الرواية - Maurice de Guérin, Colin, 1921, p. 199-212).

(٣٤٤) هذه القصيدة هي أطول قصيدة ذكرها «موريس شابلان» في «مختارات من قصيدة الشر» (Juillard, 1915) وتشغل فيها تسع صفحات.

(٣٤٥) لقد صاغ «جيران» - على ما يقول «سنت - بوف» - «نفسية للستور» (Nouveaux fündis, III, p. 158).

Le Centaure (Œuvres, p. 317).

(٣٤٦)

Bachelard l'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de La matièrs, Corti 1942.

(٣٤٨) رمزية المياه دائمة في «المذكرات»، مثلما هي القصائد، قارن بتأملات ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، حيث يستحضر «جيران» «نهر الأفراح الخفية» والذي يتقلص - في فترات الجفاف الداخلي - إلى «خيط نحيل من الماء».

Le Centaure (Œuvres, p. 319).

(٣٤٩)

وبالمثل، فعند ما شاخ «ساكاريه»، أصبح متأهبا للخضوع لمعبره الكوني، يقول: قريبا سأذهب لأمتزج بالأنهار التي تسيل في قلب الأرض الرحب» (السابق، ص ٣٢٢).

Le Centaure (Œuvres, p. 319).

(٣٥٠)

(٣٥١) السابق، ص ٣٢٠: ولا يفيد التشديد على كل ما يمكن للتحليل النفسي أن يستخلصه من موضوع المياه هذا، والحياة ما قبل الميلاد.

(٣٥٢) نعلم أن «بروست» أيضا يلاحظ - لدى «ستاندال» - «شعورا بالارتفاع يرتبط بالحياة الروحية».

(La Prisonnière, Gallimard, 1923, t. II, p. 237-238).

ويستحضر «زيرومسكي» - بصدد موضوع المرتفعات، التي تجدها في «كاهنة باخوس» - موسى في سيناء، وليلى على جبل الكرمل، وفاليمكي على هيمافات (سبق ذكره، ص ٢٥٨).

Le Centaure (Œuvres, p. 320).

(٣٥٣)

(٣٥٤) «آه، يا ماكاريه! إن أنصاف الآلهة أبناء الآلهة يسقطون جنة الأسود فوق المحرقة، ويستفدون قواهم فوق قمم الجبال!... إلخ»، ص ٣٢١.

(٣٥٥) ١٠ ديسمبر ١٨٣٤، ص ٩٩.

Maurice de Guérin, p. 379.

(٣٥٦)

Re- Pages sans titre, نشرت في الأول من أغسطس ١٩١٠، في

vue de Paris par A. Le Braz. «جيران» - الذي أحب زوجة

صديقه، هيوليت دي لامورفونيه، في مثالية بالغة - يجد في العصور

عليها في الطبيعة، حيث مادتها ممزجة ومتشعبة: «منتعج روحي، في

غلبان عذب، اتحدارها في الطبيعة... أكن أعشر على عطر ذكرياتك

مختبئا في الأعشاب... (Revue de Paris, 1^{re} Août 1910, p. 460).

(٣٥٨) إنه يريد أن «يذوب في أمان بلا حدود في الكون».

Œuvres, p. 323 et 325 (٣٥٩) : صورة رمزية لدى «هوبيلديس». ويعقد

«باشلار» مقارنة بين موضوع المياه وموضوع خصلة الشعر، وهما -

الاثنتان - رمزان للسيولة وللهجران: يكفي أن تسقط خصلة شعر،

محلول، وتنساب، فوق الكتفين العاريين، حتى يتمش رمز الماء

(L'eau et les rêves, p. 115). ولدنيا - هنا، إذن - في «الستور»

معادل لموضوع الماء.

(٣٦٠) تشعر كاهنة باخوس - وهي تهب نفسها إلى أشعة الشمس المشرقة -

بحياتها تنمو في ثديها «سواء في القوة، أو الروعة» (ص ٣٢٤)، وتلد

«أيللو» على الجبل، «والشمس تخرجها» (ص ٣٢٩).

- يكون تلاعباً بالألفاظ، مادام «جيران» وهو يتحدث عن ماري - يقول إنه يفتس في الظلام» على ضوئها، بينما هي تفر في الظلال».
- (٣٧٤) ص ٣٢٤، ٣٢٧. والعارض - على أية حال - مؤكد في موضع آخر للمرة الثانية، حيث نرى هذه الإشارات وهي تدخل «المسيرة الصامتة لكوكبة النجوم»، الذين ترشد «الأقمار».
- (٣٧٥) وبالمثل، فإن الاستخدام المتكرر للجمع : الظلال، الليالي، الأرياف، يمنح الإيهام شيئاً أكثر إيهاماً، روحانية، وعمومية.
- (٣٧٦) السطور، ص ٣١٤.
- (٣٧٧) السطور، ص ٣١٥.
- (٣٧٨) المرجع السابق، ص ٣١٧.
- (٣٧٩) المرجع السابق، ص ٣١٩.
- (٣٨٠) المرجع السابق، ص ٣١٥.
- (٣٨١) كاهنة باخوس، ص ٣٢٣.
- (٣٨٢) لابد من الإشارة إلى مؤثر الإطالة، الناتج من استخدام اسم المفعول مع «ة» (وخاصة في صيغة المؤنث)، الذي يرد في نهاية جملة أو جزء من جملة: «راسين» - أيضاً - يورده في نهاية بيت الشعر: «آريان، أخشى، بأى حب مجروح...»
- «Ariane, ma sœur, de quel amour blessée...»
- (٣٨٣) حول إمكانات الفعل هذه (توريات فعلية، واسم فاعل أو مفعول)، اقرأ التحليل الرفيع لبرنار داركور، سبق ذكره، ص ٣٤٨، ٣٥٢.
- (٣٨٤) «إنه عادة ما يستخدم، ويفضل استخدام نظم أعرفه جيداً، لأننى حاولت في وقتي أن أدخله وأطبقه: البحر السكندري المألوف، المتحرس على نبرة الحديث، الذي يتألم مع كل انعطافات الدردشة الحميمة»، ذلك ما يقوله «سانت - بوف» الذي يعترف - مع ذلك - أن تطبيق «جيران» معيوب، ونظمه الشعرى مهمل للغاية (Introd aux Œuvres, éd. Trébutien, p. XIX). ومن المفيد ملاحظة أن «جيران» يفضل البحر السكندري - رغم ذلك - على «الأبيات الصغيرة»، لأنه يجد فيها «القليل من الانسجام والالتزان»:
- (Lettre à sa sœur Eugénie, 10 septembre 1921. Œuvres, éd. Schneegans, p. 215).
- (٣٨٥) «الستور»، ص ٣٢٢. انظر الدراسة حول هذا التلاعب الإيقاعي في Bernard d'Harcourt, op. cit., appendice IV, p. 352-356.
- (٣٨٦) المرجع السابق. ونعرف التأثير الموفق الذي استخرجه «راسين» من استخدام المتكرر لـ «سيدة» و«سيد»، والوقفات التي تفرضها هاتان الكلمتان.
- (٣٨٧) المرجع السابق، ص ٣٢١.
- (٣٨٨) كاهنة باخوس، ص ٣٣٠.
- (٣٨٩) السطور، ص ٣٣٠.

- (٣٦١) شخصية «آيللو» - كاهنة باخوس الكبيرة - تشتت الانتباه، وإقامتها على جبال «بانغيه» يتم وصفها بطريقة غامضة، وتكشف - في موضع آخر - عن تناقضات في التفاصيل (وكاهنة باخوس الشابة التي تقول في البداية: «تدفقت في ندي، يا باخوس!» (ص ٣٢٤)، تظهر - في النهاية - وهي ما تزال تجهل الله (ص ٣٣٣). وعلى العموم، فثمة فوضى ربما كان من الممكن لجيران أن يصورها، فيما لو طال به العمر.
- Nouveaux Lundis, t. III, p. 157. (٣٦٢)
- (٣٦٣) وبالمثل في المقارنة مع «كاليستو» التي تطورت كثيراً على النمط الهومييري، وصورة الأنهار الجوفية (ص ٢٢٧) التي يورى فيها «ديكاهور» النقش الأدبي للعنصر النحتي لدى القدامى» (في طبعته للقصيدتين، ص ٦٢).
- فانن Bernard d'Harcourt, M. de Guérin et le poème en prose (Belles Lettres, 1932 p. 122-160). (٣٦٤)
- وحول الاتجاهات الفنية في قصائد «باربي النثرية»، انظر ماسيلي ص ٨٩ من الأصل، ولاحظ التشابهات بين بورتريهات «آيللو» و «آماديه».
- (٣٦٥) وتكشف مفردات وصور كاهنة باخوس، وبشكل خاص الإيقاعات، تخطيط «قصيدة النثر». (مرجع سابق، ص ٢٩٢، ٢٩٣).
- (٣٦٦) النسق المفضل لـ م. دي جيران هو اللجوء إلى المفردات غير المتسقة، كما يقول «ش. برونو» (Histoire de la langue française, t. I, p. 290). (XII, p. 290).
- (٣٦٧) ويشار «سانت - بوف» في «لذة» (في تعليق عليه) باستخدام صياغات لاتينية وصخرة عشية، وسيحدث «جيران» عن «ليال عمياء» (ص ٣١٦)، ويستخدم الاثنان كلمة «يغذى nourrir» بالمعنى القديم (تربية، تهذيب). فانن Bernard d'Harcourt، سبق ذكره، ص ٢٧٣ - ٢٨٣ وحول مفردات لغة «سانت - بوف» - في «لذة» - يمكن الرجوع إلى L'originalité littéraire de Sainte - Beuve dans Volupté (S.E.D.E.S., Paris, 1953, p. 8-12).
- (٣٦٨) مرجع سابق، ص ٣٦٠. وانظر الفصل الخاص بتقنية القصائد، فيما يلي من هذا القسم.
- (٣٦٩) التعبير لبرنار داركور (ص ٢٢٧)، الذي أستخدم منه - هنا - بعض الاستخلاصات.
- Pensées de Joseph Delorme, XV. (٣٧٠)
- ويذكر «سانت بوف» - كأمثلة - سام، غريب، غيور، رائع، يفيض.
- (٣٧١) في «كاهنة باخوس» فقط، هؤلاء المرضعات السريات» (ص ٣٢٣)، «بضعة مصائر سرية» (ص ٣٢٥)، «أضراس سرية» (٣٢٧)، «مطارادات سرية» (ص ٣٢٨).
- (٣٧٢) كاهنة باخوس، ص ٣٢٨.
- (٣٧٣) Revue de Paris, 1^{er} août 1910, p. 455. ومع تذكر «الظلال» الجهنمية للمصور القديمة، يظل المعنى المحدد لها مختلطاً، ويكاد أن

(٤٠٣) L'Hymne à Tanit (Salammbô, chap 2) انظر دراسة

A.François, Poème en prose et vers libre, Bib- في
liothèque Universelle et Revue Suisse, mars. 1918.

(٤٠٤) كتب «فويو» إلى أخيه أنه قد «افتن بهذا الشكل نصف الشعرى»

(Avertissement du Parfum de Rome, Œuvres de Vuillot,

Lethielleux, t. IX, p. XVI) وعطر روما كتبت كلها في هذا

الشكل، ونجد - أيضاً - عدداً وفيراً من «نثرات في شكل

آيات» في «Ça et là» المنشور عام ١٨٦٠ (Œuvres, t. VIII)

(٤٠٥) انظر ما سبق، ص ٧٥-٧٦ من الأصل.

Le Parfum de Rome, Œuvres de Vuillot, t. IX, p. 128- (٤٠٦)
440.

Fragments intimes et romanesques, Calmann في (٤٠٧)
Lévy, 1914 (p. 327-353).

Le monde Antediluvien, Poème biblique en prose (٤٠٨)
Comon, 1845.

Eod. loc., Préface, p. XVIII et p. XII. (٤٠٩)

(٤١٠) جمعت القصائد ونشرت - عام ١٨٩٧ - لدى «لومير»، ثم - مرة
أخرى - عام ١٩٠٩، مع «غبار» و«أمايديه». ونشرت «اللاكون»
و«اليمينان المتقلبتان» في «كايين» عام ١٨٥٧، تحت عنوان «إيقاعات
منسية».

(٤١١) كما في «أربمون ساعة»، حيث تفصل المقاطع اللازمة، Poussière
Rhythmes oubliés, Amaidée. Lemerre, 1909, p. 113) أو،
في «فاجين الشاي الثلاثة» (ص ١٤٩).

(٤١٢) انظر - على سبيل المثال - بداية «اللاكون» (eod. loc., p. 153).

(٤١٣) تواتر المقاطع الثمانية ودقة وتصورية الصفات اللونية، إلخ..
والانشغالات الشكلية لهن أكثر وضوحاً - هنا - مما في الروايات.

(٤١٤) وحتى قصيدة «عندما ترنني ثانية»، فقد نشرت في العدد الأول من
Memorandum بتاريخ ٢٦ سبتمبر ١٨٣٦. ولندكر - هنا - أن
«أمايديه»، بالمقابل، التي تحدث عنها «باربي» باعتبارها «قصيدة نثر» -
(انظر Grelé, Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p. 186).
186) - لا يمكن، بسبب طولها، ورغم الهم الفنى المسيطر عليها، أن
تستحق هذا الاسم، وستقدم «أمايديه»، بالمقابل، نموذجاً جيداً للأضرار
التي يسببها مفهوم «رواية - قصيدة».

Jules Barbey d'Aurevilly, Caen, Lanier, 1904, p. 313. (٤١٥)

Poussière, Rhythmes oubliés, Amaidée. Lemerre, (٤١٦)
1909, p. 118-119.

Eod. loc., p. 124. (٤١٧)

Maurice de Guérin, p. 212. (٣٩٠) وحول هذه الإطالة وهذا الاقتصاد في
النفس، انظر ص ص ٢٠٩، ٢١٢.

(٣٩١) هذه القصيدة منشورة في طبعة «شيجانز Schneegans»، ص
٣١٣، ٣١٤. وقد استطاع «موريس» أن يقرأ - في «الشهداء»
و«بردى الأحرار» - أو أن يستلهم، ببساطة، القصيدة الرومانس في
شكل «لازمة موسيقية»، مما كانت تنفيه زوجيني وميسى، أختاه...

(٣٩٢) قارن - أيضاً - وصف السنتور وهو يوم، الذي سبق ذكره من قبل،
«نصفى مختبئ في المياه، يتحرك ليطفو فوقها، بينما النصف الآخر
يرتفع هادئاً، وكنت أحمل ذراعى الفارغتين فوق الأمواج»
(ص ٣١٧).

(٣٩٣) نعلم أن «جيد» كتب قبل وفاته بقليل - نصاً قصيراً حول أسطورة
«تيزيه Thésée (N.R.F., 1947) ألا يهلك «تيزيه» المرافق بعضاً من
ملاحم ستور جيران، «كثت الريح، كثت الموجة، كثت نباتاً، كثت
عصفوراً». لم أكن أتوقف عن نفسي، وكل اتصال مع العالم الخارجي،
لم يكن يعلمني بحدودي بقدر إيقاظه للذة داخلى» (ص ١٠). وكثيراً
ما عقدت مقارنات بين «جيد». و«جيران» قارن أيضاً (Gide, Jour, 8 février 1916.
nal, 8 février 1916. «لم أحب أبداً موريس دى جيران، ولم أقرأه
جيداً، وذلك لضيقى من سماع أتى أنبشه»، éd. de la Pléiade, p. 538).

(٣٩٤) حول هذه الشواغل الفنية التي تتنوع أكثر فأكثر لدى كتاب النثر،
اعتباراً من القرن التاسع عشر، قارن Lanson, L'Art de la prose, Fayard, 1908, p. 223-224.

(٣٩٥) «لقد ولد النثر بالأس، ذلك ما ينبغي قوله. والنظم الشعرى هو
الشكل الأكثر ملائمة للأدب القديمة. لقد تشكلت كل التركيبات
المعرضية، لكن تلك الخاصة بالنثر لم تتوفر بعد Cor-
respondance de Flaubert, éd. Charpentier, t. II, p. 95).

Revue Bleue, 26 Janvi- «فلوير» (٣٩٦) في مقاله حول «موباسان»
L'Esthétique de «فري» ذكره (٣٩٦) er 1884 (التشديد من عنده)
Flaubert, Conard, 1913, p. 183.

(٣٩٧) «Correspondance, t. II, p. 70» وجملة «فلوير الشهيرة»: «عندما
أكتب رواية يخطر ببالي أن أصور درجات اللون والظل» (ذكرها
الأخوان جونكور Journal, I, p. 366) ليس لها دلالة مختلفة كثيراً.

Correspondance, t. IV, p. 227. (٣٩٨)
La théorie de l'art pour l'art en France, Hachette, (٣٩٩)
1906.

(٤٠٠) يذكر الشقيقان «جونكور» هذه الصيغة، وهم ينسبونها إلى «جونييه»،
باعتبارها «الصيغة العليا للمدرسة» (ذكره كاساني، ص ٤٤٢، Jour-
nal, 3 janvier 1887.

Flaubert, Œuvres, éd. Conard, t. III, 1924, p. 206. (٤٠١)

(٤٠٢) انظر ملاحظات طبعة Conard, ص ٦٦٩.

Val, t. I, p. 128. ونعلم أن «لوفيفر - دوميه» قد أدار «لاريت» من يوليو ١٨٤٥ إلى يوليو ١٨٤٧ (ونشر فيها ١٣ صلاة مسائية)، وأن «هوساي» أدارها من ١٨٤٤، ثم - مرة أخرى - اعتباراً من ١٨٦٧ (انظر *Histoire de l'Artiste* في *Revue du XIX^e siècle*, février-mars 1867).

حول العلاقة بين «بودلير» و«لوفيفر»، انظر الفصل الأول من القسم الأول، فيما يلي. ص ١٢٠ من الأصل.

(٤٣٠) لنذكر أن «بودلير» قد خصص مقالاً عن «شانفلوري» في *L'Art Romantique*, VI; Champfleury, des souvenirs à Baudelaire انظر - أيضاً - الفصل الأول، التالي.

(٤٣١) *Fantaisies et Ballades, à la fin des Fantaisies d'hiv-* er, Martinon, 1847 كما نجد بضعة مقاطع جمعت في *Chmpfleury inédit*, Clouzot, 1903.

(٤٣٢) *Fantaisies d'hiver*, p. 95-98.

(٤٣٣) *L'automne, Fantaisies d'hiver*, p. 111.

(٤٣٤) كل هذه الأنواع الوصفية - بلا شك - وباعتبارها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالأوضاع المعاصرة، «الصحفية»، يمكن اعتبارها - رغم هذا - طرق وصول إلى «قصيدة الشر». وقد رأينا كيف حاول «برتران» وقائع معاصرة عن أكتوبر إلى قصيدة (انظر ما سبق، ص ٦١ من الأصل). والأشياء المرئية لهو جو، وانطباعات الأخوين «جونكور» ولوحات المقعد لحوتيه، تتسم ببيل إلى علامات الترقيم، وإلى «الأنى» الشعرى، الذى يحتل طرف نقيص من الميل الكلاسيكى إلى التكوينات الكبيرة المكتملة.

(٤٣٥) هذه اللوحة عن «السوق» - على سبيل المثال - التى ظهرت فى «كورسير *Corsaire*» عام ١٨٥٨، بعنوان «ما نراه فى ضواحي باريس» (بتوقيع كروكينول)، ألا يمكن اعتبارها تخطيطاً لـ «المهرج العجوز» لبودلير؟ شاهدوا الخيام التى لا تحصى، المقامة بأناقة ودلال، تحت ظلال الأشجار الكبيرة، والتى تؤوى الرقصات الفرحة، والمروضات من كل الأنواع، ومقام مرثلة. انظروا الألف دكان للحلوى، ومحلات لعب الأطفال، والمصاصات، والأشياء العابرة، وألعاب المقامرة أو البراعة، وأطباء الأسنان الجبهة، وقارنى الحظ، بمدنتهم الغنخمة، وبذلتهم المبثلة الثراء، والانتعاش المريب، وموسيقيتهم ذوى الموهبة الأكثر رية. أعترف بأننى أحب تنافر الأصوات الغريب الذى يصوغه ألف صوت مختلف. الطبول، والأبواق الزاعقة، الكلايينات المزكومة، الأبواق الصغيرة، ذات الصوت الحاد المخصصة للبهلوانات... (Le Corsaire, 17 octobre 1958). لكن «بودلير» - يكتب «قصيدة» - سيدخل فيها تقابلات وزمزا.

(٤٣٦) انظر مقدمة «سأم باريس»، إلى آرسين هوسى.

(Baudelaire, Œuvres, Pléiade, t. I, p. 405).

(٤١٨) نشر «بودلير» عام ١٨٥٣ ترجمة «الغراب» فى «لاريت» (الأول من مارس ١٨٥٣).

(٤١٩) فى مقدمة *Les Philosophes et les Ecrivains religieux* وقد أوضح «جرليه» تماماً كيف أن «باري دوفى» انتشل بالتعبير عن تموجات حياته الداخلية، بأكثر من انشغاله بمعالجة أسلوبه بأناء (مرجع سابق، ص ١٧٥، ١٨٧).

(٤٢٠) يمكننا أن نطبق - باستحقاق كامل - على قصيدة الشر، جملة «ل. رينو» هذه، التى تتعلق بمجمل الأدب الفرنسى - *L'influence allemande en France aux XVIII^e et XIX^e siècles*, Hachette, 1922, p. 216-217).

(٤٢١) *Ballades...*, p. 392. كما يتم عقد مقارنات غريبة بين قصائد من قبيل «مسافر» لـ «فيرنر» (ص ٢٨٠)، و«رغبة» لـ «تيليك» (ص ٢٨٤)، والإندفاع صوب «مكان آخر» الذى كثير ما عبر عنه «بودلير».

(٤٢٢) ترجم «نرفال» أولاً قصائد *Buch der Lieder*, ballades et poèmes lyriques (dont la Nordsee) - بين وأخيراً مقطوعتين من «Traumbilder»، وجميع هذه القصائد - عدا «بين - بين» منشورة فى المجلد الأول من المؤلفات الكاملة، مع ترجماته الأخرى للقصائد الألمانية: (Michel Lévy, 1868).

(٤٢٣) *Questions*, traduction Nervil (Œuvres, t. I, p. 473). (٤٢٤) كتبت «موت الدولفين» ومساعد الحاكم فى القول، حوالى عام ١٨٦٦. وستلاحظ - فى الثانية - التكوين على هيئة مقاطع أو أدوار، وتكرار التعبيرات التى تقوم بدور المفصل من مقطع إلى التالى. هل نحتاج إلى أن نضيف أن «فانتازيا» هذه الأنشيد الغنائية الساحرة تبدو لنا، على العكس، فرنسية صرفاً؟

(٤٢٥) «ضوء القمر فى الغابة» مستلهمة - بالتأكيد - من «شاتوبريان»، و«ذكرى» تستدعى «بحيرة» لامارتين، و«الزائر الليلي» (وهو الحزن) يذكرنا بـ «المجهول الذى يرتدى السواد» لموسيه، إلخ.

(٤٢٦) *Le Passé (Livre du Promeneur)*, 27 janvier) وقد حرر «ج. برونيه» - فى *Bibliothèque Romantique* - الصلوات المسائية للبر فال Presses Françaises, 1924 مع مقدمة مثيرة للاهتمام حول «لوفيفر - دوميه».

(٤٢٧) *Poésies complètes d'Arsène Houssaye*, 1849. وحول «أغنية صانع الزجاج»، انظر - فيما بعد - ص ١٢٠، ١٢١ من الأصل.

(٤٢٨) «حوريات البحر» إيقاع بلاتى، النبع، مهداة إلى المصور الزيتى برودون.

(٤٢٩) «هى مسألة سنفصل فيها جانباً، تلك الخاصة بالشعر، واللغة التى تلاحمه»، ذلك ما يقوله «لوفيفر» فى *Vespres de L'Abbaye du*

وجهة النظر فى الرواية على مستوى المكان والزمان

بوريس أوبينسكى*

المنظور، بشكل عام، هو منظومة لتمثيل مكان ثلاثى أو رباعى الأبعاد، بواسطة وسائل فنية خاصة بشكل فنى معين. ونقطة الإحالة فى منظومة المنظور الخطى هى موقع الشخص الذى يقوم بالوصف.

فى الفنون البصرية، نتحدث عن تحويل المكان الواقعى متعدد الأبعاد إلى سطح مرسوم ذى بعددين، والنقطة الموجهة هنا هى موقع الفنان. فى الأدب، يتحقق الشئ نفسه من خلال العلاقات المكانية والزمانية القائمة على اللغة بين الذات الراصفة (أو المؤلف) والحدث الموصوف. وسوف ننظر أولاً فى أمثلة على تثبيت وجهة نظر المؤلف فى مكان ثلاثى الأبعاد، ثم نتقل بعد ذلك إلى أمثلة تحديدها الزمانى.

المكان :

تطابق موقع الراوى مع إحدى الشخصيات:

لقد ذكرنا توماً أن موقع الراوى (أو المراقب) فى العمل الأدبى قد يتطابق مع إحدى الشخصيات أو لا يتطابق. وكثيراً

تكون وجهة نظر الراوى، فى بعض الحالات، أكثر أو أقل تحديداً من الناحية الزمانية أو المكانية، فنكون قادرين على معرفة موقعه من خلال الإحداثيات المكانية أو الزمانية، التى يدار من خلالها السرد. من ذلك مثلاً، أن موقع الراوى فى العمل الأدبى قد يتطابق مع موقع شخصية من الشخصيات، كأنه هو الذى يقوم بالسرد من النقطة التى تقف فيها الشخصية.

وباستخدام جهاز اصطلاحى مختلف إلى حد ما، يمكننا أيضاً أن نتحدث عن المنظور المكانى أو الزمانى الذى يتم تبنيه فى بناء السرد. والمشابهة بينه وبين تمثيل المنظور فى الرسم أكثر من مجرد استعارة، فى هذه الحالة.

* فصل من كتاب Boris Uspensky A poetics of composition, University of California Press, 1973.

ترجمة : سعيد الغانمى

أحياناً لا يتحدد موقع الراوى إلا تحديداً تقريبياً فقط، فربما لا يلزم شخصية معينة واحدة، بل مجموعة من الشخصيات. مع ذلك، نستطيع أن نحدد موضعه المكاني بدقة. ولنلق نظرة على مشهد من (الحرب والسلام) يحدث فى إحدى أماسى آل روستوف. يجتمع الشباب - ناتاشا وسونيا ونيكولاي - فى غرفة الجلوس وهم يستعيدون ذكريات طفولتهم. ولا يجرى الوصف هنا من وجهة نظر شخصية معينة:

فى منتصف حديثهم فى غرفة الديوان، دخل دمرلر الغرفة، واتجه صوب القيثارة المنتصب فى الزاوية. نزع عنه غطاءه، فأصدر القيثارة صوت صرير. «إدوارد كارليش، هلا عزفت لنا مقطوعة م. فيلد المفضلة» جاء صوت الكونتيسة العجوز من غرفة الاستقبال. (ص ٤٨٦)

واستجابة لطلب الكونتيسة العجوز بداعب السيد دمرلر أوتار القيثارة:

«ناتاشا! لقد جاء دورك الآن. غن لى شيئاً». جاء صوت الكونتيسة. (ص ٤٨٧)

لو أن تولستوى أخبرنا فقط بأن «الكونتيسة تكلمت من غرفة الاستقبال» لما كان مكان الراوى محدداً تحديداً دقيقاً مثلما هو فى هذه القطعة. مع ذلك، فإن عبارة «تكلمت الكونتيسة من غرفة الاستقبال» ممكنة جداً، وتأتى مناسبة تماماً للنص، ما دام تولستوى يكتب بعد مقطع واحد فقط: «استمع الكونت إيليا أندريفيش إلى غنائها [المقصود: ناتاشا] من مكتبه، حيث كان يتحدث مع ميتسكا» (ص ٤٨٧). هنا ينقل المؤلف موقعة المكاني السابق، الذى كان محدداً ولملموساً بوضوح، إلى موقع مكاني غير محدد، موقع يؤثر أن يرى ويعرف من خلاله ليس فقط ما يجرى فى غرفة واحدة، بل ما يجرى فى البيت كله، وفى أماكن أخرى أيضاً.

من ناحية أخرى، لو أن المؤلف اعتمد على مدركات ناتاشا وسونيا ونيكولاي، لكان يجب أن يقول: «سمعوا صوت الكونتيسة». وفى هذه الحالة يجب أن يستخدم

ما نواجهه الحالة الأولى التى هى موضوع نقاشنا: حيث يبدو الراوى كأنه «ملازم» للشخصية إما بصورة مؤقتة، أو على طول السرد، وبذلك يحتل الموقع المكاني نفسه الذى تحتله الشخصية. على سبيل المثال، حين تدخل إحدى الشخصيات غرفة ما، يصف الراوى الغرفة، وحين تخرج الشخصية إلى الشارع، يصف الراوى الشارع. فضلاً عن ذلك قد يمتزج المؤلف بالشخصية، فيتبنى بصورة مؤقتة، أنظمتها الإيديولوجية والتعبيرية والنفسية، وبالتالي، تكشف وجهة النظر التى يتبناها المؤلف عن نفسها على جميع المستويات المقابلة لها لدى الشخصية.

فى حالات أخرى، يرافق المؤلف الشخصية، لكنه لا يمتزج بها، وبالتالي يكون وصف المؤلف غير محدد بالنظرة الذاتية لدى الشخصية، بل بنظرة تتجاوز الشخصية إلى الشخصيات Suprapersonal. وفى مثل هذه الحالات يتطابق موقع المؤلف والشخصية على المستوى المكاني، لكنهما يحتلغان على المستويات الإيديولوجية أو التعبيرية أو غير ذلك. وبقدر ما يلزم المؤلف الشخصية، ولا يتجدد فيها، يمكنه أن يرسمها ويصورها، ولا يستطيع أن يفعل ذلك إذا كانا يشتركان فى نظام إدراكى واحد^(١).

وحالات ملازمة المؤلف لإحدى الشخصيات فى العمل الأدبى شائعة بكثرة. تمثيلاً على ذلك، يتابع المؤلف أو الراوى فى الجزء الأكبر من السرد فى (المموسون) لدوستويفسكى «ستافروجين» من الناحية المكانية، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر ستافروجين نفسه^(٢). وفى (الإخوة كارامازوف) يتحول الراوى إلى رفيق غير منظور لكل من ألبوشا وميتيا لفترات طويلة من الزمن. أحياناً يصوغ المؤلف وصف بعض الأحداث بمتابعة إحدى الشخصيات، برغم أنه لا يصف الأحداث من وجهة نظر تلك الشخصية. فى (الحرب والسلام)، مثلاً، نرافق، نحن القراء، ببير إلى معركة بوردينو، ونصير شهود عيان لها. وليس من يحملنا إلى هناك سوى ببير نفسه، برغم أن وصولنا إلى الميدان لا يعنى أننا مقيدون به، فنحن نستطيع أن نتركه ونبنى مواقع مكانية مختلفة.

فى حالات أخرى، لا تعتمد حركات وجهة نظر المؤلف على حركة الشخصية. تمثيلاً على ذلك، فى الوصف التالى لحفلة عشاء آل روستوف فى (الحرب والسلام):

تولستوى وجهة نظرهم النفسية (وهو موقع يطغى على أسلوبه فى مواضع أخرى)^(٣). ولكن هذا مالا يفعله المؤلف؛ إذ يؤثر، بدلاً من ذلك، أن يصف المشهد من خلال مراقب حاضر على نحو غير منظور فى الغرفة ويصف كل ما يراه.

٥ تطابق الموقع المكاني للمؤلف والشخصية

لقد تفحصنا الحالات التى تتطابق فيها وجهة النظر التى يروى بها السرد مع الموضع المكاني لإحدى الشخصيات أو مجموعة من الشخصيات. ولكن هناك حالات أخرى، حتى حين يكون الموقع المكاني للمراقب محدداً تحديداً دقيقاً، فإن موقعه لا يقابل موقع أى من المشاركين فى الحدث. وستناول الآن أشكالاً مختلفة من هذا النوع من السرد.

المسح التتابعى

أحياناً تتحول وجهة نظر الراوى على نحو تتابعى من شخصية إلى أخرى، ومن تفصيل إلى آخر، وتسند إلى القارئ مهمة تجميع أوصال الوصف المنفصلة فى صورة متماسكة. وحركة وجهة نظر المؤلف هنا مشابهة لحركات آلة التصوير أو الكاميرا فى الفيلم التى تقدم مسحاً تتابعياً لمشهد معين.

ويمثل مشهد المعركة فى (تاراس بولبا) لجوجول إضاءة لهذا النوع من البناء. فمن بين الجمع العام للمتقاتلين، يركز المؤلف كاميرته أو آلة تصويره أولاً على اثنين من المحاربين، ثم على اثنين آخرين. وليست حركة كاميرا المؤلف بالحركة الاعتبائية، بل هى تتابع الشخصية حتى تهزم، وحين تقتل تنتقل إلى متتصر آخر وتظل معه حتى يهزم أيضاً، وهكذا. ومن هنا تمر وجهة نظر المؤلف، مثل إكليل النصر، من المهزم إلى المنتصر.

وليس وصف المؤلف هنا بالوصف اللاشخصى تماماً، لأن المؤلف يقف على مقربة من المتحاربين، وينتقل باستمرار من أحدهم إلى الآخر. ويعتمد هذا الانتقال على التماس الجسدى بين الشخصيات: أى أن حركة كاميرا المؤلف ليست بالاعتبائية فى الميدان، بل هى أشبه بسباق التناوب، حيث تكون وجهة النظر مثل عصا السباق، يتم تمريرها من شخصية إلى أخرى. وهكذا يتم الحفاظ، فى مشهد ما، على ملازمة الراوى المكانية لإحدى الشخصيات هنا، لأن موقعه المكاني يتحدد بموقع الشخصية.

اختلس الكونت النظر من خلف بلور آنية الشراب، وأطباق الفاكهة إلى زوجه وقبعتها العالية ذات الأشرطة الزرق، وصب الخمر بحماسة لمجاوريه، دون أن يغفل نفسه. وألقت الكونتيسة أيضاً، وهى المشغولة ذهن بواجباتها كمضيعة، نظرات ذات دلالة من خلف الأناص على زوجها، الذى فاجأها وجهه ورأسه الأضلع الذى بدا شديد الاحمرار فى شعره الأبيض. عند نهاية مجلس السيدات كان هناك حديث وتمتمة مموسقة، أما عند الحافة الأخرى للطاولة، فقد ارتفعت أصوات الرجال وتعالّت ولا سيما صوت عقيد الفرسان، الذى ازداد توهجاً، فأكل وشرب بإفراط، حتى عدّه الكونت نموذجاً للبغية.

وبيرود ترافقه ابتسامة شفيفة كان يخبر فيها أن الحب ليس عاطفة أرضية، بل هو عاطفة سماوية. وكان بوريس يعرف صديقه الجديد ببيير بأسماء الضيوف، وهو يتبادل النظرات مع ناتاشا التى تجلس أمامه. لم يقل ببيير شيئاً، بل نظر حواليه فى الوجوه الجديدة، وأكل كثيراً... ناتاشا التى كانت تجلس قبالة بوريس، حدثت فيه، مثلما تحدث الفتيات فى الثالثة عشر إلى صبي قبلهن لأول مرة، فوقعن فى أسر هواه...

كان نيكولاى يجلس على مبعدة من سونيا، إلى جوار جولى كاراجين، وهو يتسم ابتسامته الغفوية أيضاً، فقد كان فى حوار معها. أما سونيا فقد كانت تبسم ابتسامة أملتها الرفقة، وفى داخلها تتمثل عذابات الغيرة، وفى لحظة ما استولى عليها الشحوب، ثم احمرت، ثم انصرفت قواها جميعاً لاستراق السمع لما كان يقوله نيكولاى وجولى. رمقتها المربية بنظرة

أماكن لا يمكن النظر إليها من وجهة نظر واحدة. مثلاً، حين يصل أناتولى كوراجين إلى منطقة «اللال المكشوفة» قاصداً تعرف الأميرة ماريا، وحين يلجأ كل واحد إلى غرفته مساء، يسمح تولستوى الشخصيات جميعاً، فيصف من ناحيته ما يقوم به كل واحد منهم - أناتولى، الأميرة ماريا، الأنسة بورين، زوجة أندري، والأمير العجوز بولكونسكى. وهذا التابع مشابه لمسح مائدة الوليمة، والفرق الوحيد بينهما هو أن الشخصيات الموصوفة هنا غير مجتمعة فى مكان واحد. بحيث يمكن وصفها ورصدها من وجهة نظر واحدة. فالانتقال المكاني للمؤلف واضح وجلى هنا؛ إذ يبدو متتقلاً من غرفة إلى غرفة، ملقياً بنظرته على كل واحدة من الشخصيات (ص ٢٠٦).

إن أوجه الشبه الصنفية بين التقنيات المستخدمة هنا وبين تقنيات الفيلم فى انتقال الكاميرا والمونتاج، واضحة بجلاء.

حالات انتقال أخرى فى موقع الراوى المكاني

لقد ناقشنا حتى الآن الحالات التى يتوالى فيها السرد مع تغير موقع الراوى، أى حين ينتقل المراقب الواسف عبر المكان الموصوف. وفى الأمثلة التى قدمناها أعلاه يميل الوصف إلى التقطع فى مشاهد منفصلة، يوصف كل منها من موقع مكاني مختلف، ولا يأتى الإيهام بالحركة إلا حين تجمع مع بعضها - وكذلك الحال مع الفيلم الذى تكون الحركة فيه نتيجة إسقاط متوالية من الأطر الساكنة.

مع ذلك، فإن حركة موقع المراقب السارد يمكن نقلها ليس فقط من خلال متوالية من المشاهد الساكنة، التى يخلق مجموعها الإيهام بالحركة، بل من خلال تصوير مشهد واحد من مصدر متحرك، مع ما تنسم به الحركة من تشويه للأشياء.

وبالإمكان رصد عمليات موازية لهذه فى عالم الاتصال البصرى (فى لوحة أو صورة فوتوغرافية... إلخ). إذ يمكن نقل الإيهام بحركة الشكل الإنسانى، مثلاً، عن طريق متوالية من المشاهد المنفصلة التى يتخذ الشكل فى كل منها وضعية مختلفة، وفى هذه الحالة، يجمع مصور هذا الشكل

عصبية وكأنها تنهى للاستياء من الإهمال الذى قد يتعرض له الأطفال. أما المعلم الألماني الخصوصى فقد كان يحاول أن يحفظ عن ظهر قلب قائمة بجميع أنواع الأطباق، والحلويات والخمور، لكى يكتب عنها وصفاً تفصيلياً لأبناء شعبه فى ألمانيا، وقد استبد به الإحساس بالإهانة لأن الساقى الذى يحمل القنينة الملقوفة بمنديل كان قد تجاوزه. (ص ٥٣).

تنتقل كاميرا المؤلف هنا على التابع من واحد إلى آخر من أولئك الجالسين على الطاولة، وتلتقى هذه المشاهد المنفصلة فى مشهد واحد مركب. وهذه وسيلة مشابهة لما يحدث فى الأفلام.

إن مشهداً مثل هذا يضم تقريباً الشخصيات جميعاً عن طريق الانتقال من واحد إلى آخر، لافت للنظر حقاً، لأنه يمثل انصرافاً عن وسائل تولستوى الاعتبارية فى الوصف، حيث يلزم الراوى فى كل مقطع وصفى ثابت شخصية أو أخرى من الشخصيات. وتفسر التغيرات التابعة السريعة فى موقع المؤلف أثر التسارع الزماني الذى يرافق فى العادة الوصف المسحى. ويبدو أن المسح التتابعى للضيوف على مائدة الوليمة يقلد حركة نظر إنسان ما حين ينظر إلى المشهد؛ إذ لا تنتمى مثل هذه النظرة إلى أى من الشخصيات على المائدة، بل تنتمى بالأحرى إلى المؤلف نفسه الذى يبدو حاضراً على نحو غير منظور فى المكان الذى يقع فيه الحدث.

يستخدم تولستوى الوسيلة نفسها فى وصفه حفلة العشاء فى بيت الكونت فاسيلى بمناسبة عيد الشفيح لتسمية إيلين، مباشرة قبل إعلان خطبة إيلين وبيرير (ص ١٨٩). وفى كلتا هاتين الحالتين، فإن موقع المؤلف مجسد إجمالاً، أى أن المؤلف يبدو وقد احتل له موقعاً بين الشخصيات التى يصفها.

وفى أمثلة أخرى من المسح التتابعى، لا يكون موقع المؤلف المكاني واضح التحديد، بل يكون قادراً على تصوير عدد من الشخصيات التى تحتل أماكن مختلفة متعددة -

نظرة عين الطائر

حين تكون هناك حاجة لوصف يحيط بكل تفاصيل المشهد الموصوف، فإننا فى الغالب لا نجد المسح التتابعى ولا الراوى المتحرك، بل نجد نظرة شاملة للمشهد من وجهة نظر واحدة عامة جداً. ولأن مثل هذا الموقع المكاني يفترض فى العادة وجود آفاق واسعة جداً، فيحق لنا أن نسميه وجهة نظر عين الطائر.

ولكى يتبنى المراقب وجهة نظر ذات نطاق واسع كهذه، تظل على المشهد بكامله، فلا بد له أن يتخذ موقعاً مشرفاً على الحدث. تأمل، مثلاً، الموقع العالى للمراقب فى هذا المشهد من (تاراس بولبا) لجوجل:

انحنى القوقازيون على ظهور خيولهم، وتخفوا عن الأنظار بين الأعشاب، بحيث لا تكاد ترى قبعاتهم السود، وليس هناك ما يكشف عن حركتهم سوى تكسر العشب للماع.

من الواضح أن المراقب هنا قد بنى موقعاً معيناً ليس بال مجرد، بل هو واقعى، ويدل على هذا الموقع وجود بعض الأشياء التى لا يستطيع أن يراها المراقب من مكانه المتميز^(٧).

كثيراً ما تستعمل نظرة عين الطائر عند بداية أو نهاية مشهد معين، أو حتى عند بداية السرد بكامله أو عند نهايته. مثلاً، غالباً ما تعامل المشاهد التى تضم عدداً كبيراً من الشخصيات على النحو التالى: تعطى فى البداية نظرة شاملة عامة للمشهد كاملاً، من وجهة نظر عين الطائر، ثم يتحول المؤلف إلى أوصاف الشخصيات، وبذلك يتم تقطيع المشهد إلى حقول بصرية صغرى، وعند نهاية المشهد، تستخدم نظرة عين الطائر مرة أخرى فى الغالب. وتؤدى هذه النظرة المرتفعة المستعملة فى أول السرد وآخره، وظيفة نوع من «الإطار» للمشهد أو للعمل كاملاً. وسنعود لمناقشة هذه الوظيفة الخاصة بوجهة النظر فيما يتعلق بارتباطها بمشكلة «الإطار» للعمل الفنى.

تستعمل هذه الوسيلة فى آخر (تاراس بولبا) حين يصف جوجل، بعد موت تاراس، نهر دينستير^(٨). ويتم الوصف من وجهة نظر لا شخصية تتسم بأفاقها الواسعة:

الوضعيات المختلفة فى حركة متصلة. ومن ناحية أخرى، يمكن نقل حركة الشكل بوصفها مشهداً واحداً يتم فيه إبراز التشويهاات التى يتعرض لها الشكل نتيجة الحركة على سبيل المثال، حين نريد تصوير شئ يتحرك، فإن أمامنا خيارين: إما أن نلتقط له متوالية من اللقطات السريعة، ونستخدم العرض السريع، ثم نرتب هذه الصور وفق نظام يسمح لنا بإعادة بناء الحركة، أو أن نستخدم عرضاً أطول، ونترك التشويه أو التضبيب ليمثل الحركة. وكلا هذين النوعين من تمثيل الحركة يمكن العثور عليه فى الفنون البصرية الأخرى أيضاً^(٩).

يمكن رصد وسائل مشابهة لإيصال الحركة فى الأدب، غير أن اهتمامنا ينصب هنا على حركة وجهة نظر الراوى. لقد أوضحنا التقنيات الأولى عند مناقشتنا للمسح التتابعى. ونستمد إيضاح التقنيات الثانية من نقاش الفضاء الفنى لدى جوجل الذى قام به يورى لوتمان. يوضح لوتمان أننا نحس فى عدد من الحالات لدى جوجل بوجهة نظر متحركة فى وصف المشهد الكلى^(١٠).

تفرقت أكوام القش الرمادية، وحزم الذرة الذهبية على ضلّ الحقول، وكانت تتهدى خلال فضاءاتها الشاسعة.

يصف جوجل الأشجار والتلال كأنها تتصرف على النحو نفسه، والمثال التالى ذو أهمية خاصة:

كانت ظلال الأشجار والأحراش تسقط، كالنيازك، بحافاتهما الحادة على الأرضى المنحدرة.

يلاحظ لوتمان أن صورة «الظلال... بحافاتهما الحادة» تشير إلى أن الوصف يتم من وجهة نظر مراقب ينظر من الأعلى إلى الأسفل، وفى عبارة «الظلال... كالنيازك» يتم خلق الإيهام بالمنحنى التيزكى المنسوب لظلال الأشجار كنتيجة لحركة المراقب المتحرك برشاقة^(١١).

ولا يتكرر هذا الاستخدام لموقع المراقب المتحرك كثيراً، لذا يصعب العثور على أمثلة عليه، لكن علينا أن نضع فى اعتبارنا، برغم ذلك، أن مثل هذه التقنية الوصفية أمر ممكن.

فى المشهد الصامت يمكن للمراقب، الذى يقف على مسافة من الفعل، أن يرى الشخصيات، ولكنه لا يستطيع أن يسمع ما يقولونه بسبب هذه المسافة نفسها. ويمكن الموقع البعيد المؤلف من تقديم نظرة عامة للمشهد كله.

الزمان

على النحو نفسه الذى يمكن فيه تثبيت موقع المراقب الراوى فى مكان ثلاثى الأبعاد، يمكن أيضاً تحديد الموقع الزمانى للمراقب فى عدد من الحالات^(١٠)؛ إذ يستطيع المؤلف أن يحسب الزمن وينظم تتابع الأحداث الزمانية من خلال موقع إحدى الشخصيات (وبذلك يتطابق زمن المؤلف مع التوقيت الذاتى للأحداث بالنسبة إلى شخصية معينة)، أو يستخدم ترسيمته الزمنية الخاصة به.

مثلاً، وكما أوضح ف.ف. فينوجرادوف^(١١)، فإن حساب الزمن فى (ملكة البستونى) لبوشكين يجرى فى البداية من وجهة نظر لازايفيتا إيفانوفنا، التى تعد الزمن منذ اليوم الذى تتلقى فيه رسالة هيرمان. ويستخدم الراوى مفهومها للزمن حتى موت الكونتيسة العجوز. وحين تتحول القصة إلى هيرمان، يتبنى الراوى حينئذ وجهة نظره الزمانية، حاسباً الزمن منذ اليوم الذى سمع فيه لأول مرة بقصة أوراق الحظ الثلاث.

هكذا يستطيع الراوى أن يغير مواقعه، مستعيراً المشهد الزمانى من أول شخصية، ثم من أخرى، أو يتبنى موقعه الزمانى الخاص، فيستخدم زمنه التأليفى، الذى قد لا يتطابق مع الإحساس بالزمن الفردى عند أى من الشخصيات. وتحدد درجة تعقيد البنية التأليفية للعمل بأنواع التأليف المختلفة، بين المواقع الزمانية للشخصيات وزمن المؤلف.

المواقع الزمانية المتعددة:

الجمع بين وجهات النظر

يمكن الكشف عن تعدد المواقع الزمانية فى العمل، بوسائل كثيرة مختلفة، وبطرق جمع متنوعة. فمن ناحية، يستطيع الراوى أن يغير موقعه على التوالى، فيصف الأحداث من وجهة نظر واحدة فى البداية، ثم ينتقل إلى أخرى. وقد

ليس نهر دينستير بالصغير، وفيه كثير من البرك العميقة وقيعان القصب الكثيف، والمستنقعات، والأماكن العميقة الغور، تلتصع مرآته المائية، فتتجاوب مع صياح التم الرنان، فينزلق البط البرى الزاهى برشاقة عليه، وهناك كثير من دجاج الماء والطيهوج ذو الحنجرة السمراء، وصنوف أخرى من الطيور التى يمكن العثور عليها بين القصب على طول الشواطئ. عام القوقازيون برشاقة فى زوارقهم الضيقة ذات الدفتين، وهم يجدفون معاً، ويتجنبون الصخور بحذر، ويفزعون الطيور التى كانت تنط فى الماء، وكانوا يتحدثون عن زعيمهم.

المشهد الصامت

فى هذا الصنف من الوصف المعمم توجد حالة خاصة تتم من موقع بعيد نسبياً، وهى وسيلة «المشهد الصامت». وهذه وسيلة يتسم بها تولستوى^(٩)، وتستخدم الوصف التمثيلى الصامت لسلوك الشخصيات: حيث يجرى وصف الحركات والإيماءات، لا الكلمات. ويوضح هذا المثال من (الحرب والسلام)، الذى هو استعراض للجيش فى برونوا، استعمال المشهد الصامت:

فى الخلف كوتوزوف... وقد تابع بطانته المكونة مما يدنو من عشرين شخصاً. كان هؤلاء السادة يتحدثون إلى بعضهم، وأحياناً يضحكون. وكان يمشى مساعد أنيق أقرب الجميع إلى الأمر. كان ذلك الأمير بولكونسكى. وإلى جانبه كان رفيقه نيزفتسكى، وهو ضابط ركن طويل القامة... لم يستطع نيزفتسكى إخفاء مرحة الذى أثاره ضابط فرسان داكن اللون كان يمشى بالقرب منه. كان هذا الضابط يحدق، دون ابتسامة أو تغيير فى تعبير عينيه الثابتتين، بوجه جاد فى ظهر الأمر، ويقلد كل حركة تصدر منه. كلما اهتز الأمر واندفع إلى الأمام، اهتز ضابط الفرسان واندفع إلى الأمام تماماً كالأمر. ضحك نيزفتسكى، ولكن الآخرين ليجعلهم ينظرون إلى حركاته. (ص ١٠١)

فهو يعرف مالا تستطيع الشخصيات أن تعرفه. فنظرة، إذن، خارجية عن السرد الجارى.

نضع نصب أعيننا هنا تلك الحالات التى بعد أن يتبنى فيها المؤلف المنظور الزمانى لشخصية معينة، ويدبر السرد من وجهة نظرها، يقفز فجأة، كاشفاً لنا ما لا تعرفه الشخصية - التى هى حامل وجهة نظر المؤلف - وما لن تعرفه إلا بعد مدة طويلة من الزمن (١٢). وهناك عدد من الأمثلة على هذه التقنية، ولقد انتقينا منها للمناقشة كيفما اتفق.

هكذا، مثلاً، يشغل دميتري كارامازوف، على طول الجزء الجوهري من (الإخوة كارامازوف) لدوستويفسكى اهتمام كل من المؤلف والقارئ. يؤدى دميتري وظيفة حامل لوجهة نظر المؤلف، وهى وجهة نظر تنكشف على مستويات مختلفة جداً (انظر مثلاً: الكتاب الثامن). وبشكل خاص، فإن المؤلف - أو بدقة أكثر، الراوى الذى يتكلم المؤلف بصوته (هذا الفرق غير ضرورى فى مناقشتنا حتى الآن) - يصف مدركات دميتري الحسية، متبنيًا وجهة نظره النفسية (١٣)؛ أى أنه يستعير منه كلامه، ولا سيما بصيغة المونولوج الداخلى (أى يتبنى وجهة نظره على المستوى التعبيري - انظر: «الإخوة كارامازوف»، ص ٤٦٧)، يحتل وجهة نظر دميتري المكانية، ويتابعه فى تحركاته، وأخيراً يروى متواليات الأحداث من خلال مدركات دميتري الزمانية. مع ذلك، يخطو المؤلف، فى بعض الأحداث العرضية، نحو مستقبل دميتري ويخبر القارئ كيف ستنتهى هذه الأحداث، وهذه طبعاً أحايين لا يعلم بها دميتري. كمثال على ذلك، يمكننا أن نأخذ زيارة دميتري إلى «لياجافى» الذى يريد أن يبيع له أشجار أبيه. لقد تم إشعارنا، قراء، عند بداية مشروعه، أنه لن ينتهى إلا بالإخفاق. هنا ينقسم موقفنا بوصفنا قراء: فنحن نتلقى الأحداث، مثلما تقع، من خلال مدركات دميتري، ونعيش معه فى حاضره. وفى الوقت نفسه، ندرك ما يحدث إدراكاً مختلفاً عن إدراك دميتري، لأننا أيضاً نلتفت إلى الوراء من مستقبل دميتري إلى حاضره - أى أننا نشارك الراوى بمعرفته المتميزة.

هكذا يتحقق الجمع بين مستويين زمانيين مختلفين عن طريق الجمع بين وجهتى نظر مختلفتين: الأولى، وجهة

تنتمى وجهتها النظر هاتان إلى شخصيتين مختلفتين، أو تنتميان إليه وحده. وقد أوضحنا هذه التقنية بالمثال السابق من (ملكة البستونى).

فى بعض الحالات قد تتداخل أوصاف الأحداث من مواقع زمانية مختلفة (أى يتم تقديم الحدث فى سياق السرد من وجهات نظر مختلفة)، فى حين قد يربط الراوى - فى حالات أخرى - أطراف الأحداث ببعضها (أى أن السرد يجرى فى نظام تتابعى ثابت، وتستخدم وجهات نظر مختلف الشخصيات فى مراحل مختلفة من الرواية). وكلا هذين التنظيمين الزمانيين أولى جداً فى طرازه التأليفى.

أما الشكل الأكثر تعقيداً من سواه، فهو الشكل الذى يرصف فيه الحدث نفسه، وفى الوقت نفسه، من مواقع زمانية متعددة. فالسرد الذى ينتج عن ذلك ليس ترادفاً لوجهات النظر، بل هو تركيب تمتزج فيه وجهات نظر مختلفة، إلى حد أن الوصف يبدو نوعاً من العرض المزدوج. وقد يلوح هذا الجمع بين وجهات النظر الزمانية فى تعليقات المؤلف، من الناحية الشكلية، التى ترافق أو تسبق سرد قصة أو أحداث معينة، وهكذا يؤدى وظيفة خلفية يتم من خلالها إدراك الرواية التتابعية للأحداث.

فى هذه الحالات، يمكن صياغة السرد فى منظور مزدوج: أى أن بالإمكان إدارة السرد من المنظور الزمانى لشخصية أو أكثر من الشخصيات المشاركة فى الفعل، وفى الوقت نفسه من وجهة نظر المؤلف. وتختلف وجهة نظر المؤلف الزمانية اختلافاً جوهرياً عن وجهة نظر الشخصيات، لأنه يعرف مالا يعرفون، يعرف كيف ستنتهى هذه القصة. ويستمد هذا المنظور المزدوج وجوده من موقع الراوى المزدوج. فى الحالة الأولى، تتزامن وجهة نظر المؤلف الزمانية بوجهة نظر الشخصية، كأنه تبنى «زمنها الحاضر». يمكننا القول، إذن، إن وجهة نظر المؤلف ووجهة نظر الشخصية داخليان فى السرد على المستوى الزمانى. ينظر المؤلف من داخل الحياة التى يصفها، ويقبل بمحدداتها المتأصلة فى جهل الشخصية (أو معرفتها المحدودة) بما سيأتى. أما حين يقف المؤلف خارج شخصياته، وفى داخل زمنه الخاص، فإنه يتبنى نظرة استرجاعية، عائدًا بنظره من مستقبله إلى حاضر الشخصيات.

هناك إمكانات مختلفة للتعبير عن التقييم الإيديولوجي من خلال المنظور الزمني؛ إذ يمكن تقييم أحداث الحاضر أو الماضي من وجهة نظر المستقبل، ويمكن تقييم أحداث الحاضر والمستقبل من وجهة نظر الماضي، كما يمكن تقييم أحداث الماضي والمستقبل من وجهة نظر الحاضر^(١٨).

الزمان اللغوي والصيغة والموقع الزمني للمؤلف

غالباً ما يعبر الشكل النحوي عن الموقع الزمني الذي يدار منه السرد، وبهذه الطريقة يتخذ زمن الفعل اللغوي علاقة مباشرة، ليس فقط بالتعبير اللغوي، بل بالتعبير الشعري أيضاً. وكما سنرى فيما بعد، تكتسب بعض الأشكال النحوية معنى خاصاً في عالم الشعرية.

وتوفر لنا قصة لينكوف القصيرة «ليدى ماكبث إقليد متسينسك» عدداً من الأمثلة على هذه الظاهرة. تتميز القصة باستخدامها للأشكال الفعلية؛ إذ يتعاقب فيها زمن السرد الماضي وزمن الحاضر الوصفي على طول القصة. خذ، على سبيل المثال، الجمل الآتية من بداية الفصل السادس:

أغلقت كاترينا لفوفنا النافذة... تستسلم... تمام ولا تمام، وهي تشعر بالحر حتى يغطي وجهها العرق فتتنهد... تشعر كاترينا لفوفنا... أخيراً جاءت الطباخة إلى الباب وطرقته: «الساوور...» تذكرها... لم تكد كاترينا لفوفنا أن تتحرك... والقطعة... تدب... كاترينا لفوفنا بدأت بالحركة، في حين أن القطعة تزحف.

ما يحدث هنا هو تغير متوال في زمن الفعل اللغوي من جملة إلى أخرى. إذا جاء الزمن الماضي في الجملة السابقة، فإننا نجد الزمن الحاضر في الجملة التالية لها، والعكس بالعكس.

فضلاً عن ذلك، فإن التعاقب بين الزمن الحاضر والزمن الماضي يستعمل في وحدات أكبر، لا من جملة إلى جملة بل من فقرة إلى أخرى.

نهض سيرجي، هادئ البال... و... هوى نائماً... تطرح هناك بعينين مفتوحتين وفجأة تسمع... الكلاب بدأت نشاطها ثم هدأت.

نظر الشخص الموصوف، والثانية، وجهة نظر الشخص الواصف (الراوي - المؤلف). وكثيراً ما تحدث ظاهرة مشابهة لهذه في كل من الأدب وسرد الحياة اليومية.

وقد يحدث الجمع بين مستويين زمنيين أيضاً، حين تكون الذات الواصفة والموضوع الموصوف شخصاً واحداً (كما في سرد الشخص الأول أو Ichezählung). وتكرر هذه الظاهرة في كتابة السيرة الذاتية، حين تتطابق وجهة النظر المتخذة في الزمن الموصوف في السرد مع وجهة النظر المتبناة عند زمن الوصف.

ويتوفر لنا المثال على هذه الحالة في «حياة الكاهن الأكبر أفاكوم». فمن ناحية يقدم أفاكوم أحداث سرده بأسلوب زمني يتقدم إلى الأمام نسبياً، وكما يشير د.س. ليخاتشيف، فإن إدراكه للزمن ذاتي في الأساس، يكشف عن متواليات الأحداث أكثر مما يكشف عن الحركة الموضوعية للزمن التي يقترب بها حدث معين^(١٤). غير أن عرض أفاكوم للأحداث يرتبط أيضاً بزمن كتابته، وهو يذكرنا باستمرار بحركة الزمن هذه. يقول ليخاتشيف:

كأن أفاكوم ينظر إلى ماضيه من نقطة في الحاضر، وهذه النقطة كبيرة الأهمية في السرد. فهي تحدد ما يمكن لنا تسميته بـ «المنظور الزمني»، وتجعل من عمله ليس مجرد قصة عن حياته الخاصة، بل قصة تضيء المعنى على حياته في لحظة كتابته^(١٥).

لقد انتقلنا في المثال السابق من حاضر ديميتري كرامازوف إلى مستقبله، أما هنا فنحن ننظر مع أفاكوم من الحاضر إلى الماضي^(١٦).

بالنسبة إلى أفاكوم، هناك تقييم متزامن لكل من حاضره وماضيه من خلال مستقبله (الحياة بعد الموت)^(١٧). وهكذا، فإن المنظور الزمني لا يقتصر دوره على الأهداف التأليفية المباشرة للوصف، بل إنه يتعدى ذلك إلى مستوى التقييم الإيديولوجي. وعلى النحو نفسه، قد تكون الوسيلة التعبيرية هدفاً تأليفياً مستقلاً، أو تكون واسطة للتعبير عن وجهة النظر الإيديولوجية. فضلاً عن ذلك، فلا ينبغي أن تطرد وجهات النظر هذه في العمل. بل ينبغي أن نلاحظ أن

داخلها (٢٠). وتصف الأفعال فى الزمن الماضى التغيرات التى ستطرأ بين المشاهد، مكونة السياق الذى يتم بمقتضاه إدراك المشاهد التزامنية.

نستطيع أن نقارن هذا النوع من بناء السرد بعروض السلايدات (أو الرقائق) حيث ترتبط «السلايدات» المنفردة ببعضها على نحو تتابعى لتكون حبكة ما. وحين يتم عرض سلايد، أو رقيقة واحدة منها، يتوقف زمن السرد. وفى الفواصل العارضة بين السلايدات، يتسارع زمن السرد، ويتحرك بأقصى سرعة (٢١). بعبارة أخرى، يأخذ جريان الزمن المتصل هنا شكل «الكلمات» المنفصلة Quanta؛ فى حين تمتاز الفواصل بين هذه الكلمات بالتكثيف الشديد.

يشجع استعمال الزمن الحاضر فى القص فى طرق رواية المناقشات اليومية أيضاً. فغالباً ما يعتمد الراوى فى منتصف القصة التى يرويها فى الزمن الماضى، إلى استعمال عبارة فى الزمن الحاضر فجأة: «ثم يقول لى...»، أو يستعمل أفعالاً فى الزمن الحاضر عند لحظة ذروة القصة: «أدخل إلى الغرفة وأرى...» والغرض من هذه الوسيلة إدخال المستمع مباشرة فى فعل السرد، ووضعه فى الموقع نفسه الذى تحتله شخصيات القصة.

نواجه أحياناً تعاقب الأزمنة النحوية فى داخل جملة واحدة، تكشف عن تغير مفاجئ فى وجهة النظر. على سبيل المثال، نجد الفقرة التالية فى (حياة الكاهن الأكبر أفاكوم):

«إنه ينبحنى، حين قلت له: هلا كانت الرحمة فى فمك، إيفان راديونوفيتش (٢٢).

يسمح هذا الترادف بين الصيغ الفعلية للمؤلف بأن يعبر عن العلاقات بين أفعال السرد فى الزمن الواقعى. ولا يقتصر الأمر على عشورنا على التباين فى الزمن اللغوى (بين الحاضر والماضى) بل يتعدى ذلك إلى صيغ الديمومة والاستمرارية فى الأفعال (حيث الإشارة إلى فعل مستمر أو متواصل، فى الوقت نفسه الذى يتم فيه فعل آخر ويكتمل). ويتم شعركلينخوف بجمع مشابه بين الأزمنة اللغوية فى جملة واحدة:

كانت الأميرة تعدو بجذل،

واليعاسيب اللؤلؤية تصلصل فى العشب.

بعد هذا المقطع، وفى الفقرات القليلة التالية، يدار السرد فى الزمن الماضى، ثم نتحول مرة أخرى إلى الزمن الحاضر:

تسمع كاترينا لقوئنا فى الوقت نفسه... لكن لا الشفقة بل العذاب، يستولى على كاترينا لقوئنا ضحك فاجر. تفكر: «لن تستطيع أن تختفى من الماضى... وظل هذا عشر ثوان.

بعد هذه الفقرة، يأتى مقطع طويل يوصف فيه الفعل باستمرار فى صيغة الماضى: كيف رضيت كاترينا لقوئنا بوجود زوجها زينوفى بوريسيتش فى الغرفة، وكيف تحدثت معه، وكيف هرعت لتربه عشيقها سيرجى الذى كان يختبئ فى القاعة. ثم يتحول الوصف فجأة إلى الزمن الحاضر:

«كل شئ ممنوع عند سيرجى.. يسمع».

ثم تنتقل لنا المحاورة بين الزوج والزوجة مثلما يسترق سيرجى السمع إليها:

يسأل.. زينوفى بوريسيتش: ماذا كنت تفعلين هناك كل هذه المدة؟

نجيب: كنت أجلس إلى السماور.

بعد هذا المقطع، يستمر استعمال الأفعال فى الزمن الحاضر أو المضارع فى فقرة طويلة بعض الشئ، ثم يعود السرد مرة أخرى إلى الزمن الماضى. ونستطيع بسهولة أن نجد نماذج أخرى لهذه التقنية.

فى هذا السرد، يستعمل الزمن الحاضر لتثبيت وجهة النظر التى يجرى بها القص. وفى كل مرة يستعمل الزمن الحاضر يكون موقع المؤلف الزمانى تزامنياً - أى أنه يتطابق مع الموقع الزمانى لشخصياته. فهو حاضر الآن فى زمنهم. مع ذلك، تقدم الأفعال فى الزمن الماضى نقلة بين هذه المقاطع التزامنية للسرد (١٩)؛ فهى تصف الظروف والأحوال الضرورية لإدراك السرد فى موقع تزامنى.

ويمكن تصوير كل ما مر من قص فى المثال السابق بوصفه منقسماً إلى سلاسل من المشاهد، يتم تقديم كل واحد منها بوجهة نظر تزامنية، يبدو أن الزمن سيتوقف فى

كثيباً، يشرب الكفاس الروسية

هوى صامتاً، وهذا،

فقد كان يدخن (٢٣).

مع ذلك، فإن الزمن الحاضر ليس الصيغة النحوية الوحيدة التى يمكن استعمالها لتثبيت لحظة معينة فى السرد ولنقل الإحساس بالتزامن بين وجهتى نظر المؤلف والشخصية (٢٤). ففى بعض الأحوال يمكن استخدام الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى الرواية لتأدية الوظائف نفسها. ونستطيع العثور على هذه الظاهرة بوضوح شديد فى التراث الشعبى الروسى:

صار الأمير فلاديمير متبهجاً ثملاً

لقد صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية

القرميد

وأن ينقل خطواته من قدم إلى أخرى

وأن يلقى الخطب

صار بوسع بوتيك أن ينهض على ساقيه النحيلتين.

صار بوسعه أن يخرج إلى منتصف أرضية القرميد.

صار بوسعه أن ينحن حتى يضرب رأسه الأرض.

وصار بوسع الخيول الشابة أن تعدو إلى الجواد

الطيب. (٢٥)

فى النصوص الفولكلورية يستعمل الزمن الحاضر على

نحو متميز بهذه الوظيفة الخاصة:

ومن هناك يقوم إيفان بانعطافة بسرعة

هنا يخرج بسرعة إلى الشارع،

هنا ينهض بسرعة إلى الجواد الطيب

هنا يقفز بسرعة على الجواد الطيب

ومرة أخرى يعدو الجواد الطيب الآن

طوراً يعدو تحت الجبال، وطوراً فوق الجبال.

هنا يعدو من الوخيد إلى الوئيد

ومرة أخرى يطرح الجبال تحت قدميه

فوق السماوات يطير مثل صقر وهاج

هنا يقترب من مدينة «كليف»

وينطلق صوب «كنيسة الله»

وهنا يستطيع أن يقفز برشاقة عن جواده

الطيب (٢٦).

تمثل الوظيفة التأليفية لصيغة الفعل الماضى غير التامة، فى الإشارة، بمعنى من المعانى، إلى «الحاضر فى الماضى». ومثل صيغة الحاضر للفعل فى الأمثلة التى ناقشناها سابقاً، تمكن الصيغة غير التامة المؤلف من القيام بوصفه من داخل الفعل السردى - أى تزامنياً وليس استرجاعياً - ومن وضع القارئ فى قلب المشهد الذى يصفه.

ومما له دلالة أكثر أننا نرى هنا تركيباً بين وجهتى النظر: التزامنية والاسترجاعية. ويشير هذا الشكل السردى إلى أن كل ما فى الفعل يجرى فى الماضى حين كان الراوى يشغل موقعه، وهو موقع تزامنياً بأحداث الماضى. هكذا، يمكن اعتبار هذا جمعاً بين روايين، يتحدث كل راو منهما من وجهة نظر مختلفة: الراوى «العام» منهما يؤدى وظيفته على طول السرد، وكل الفعل الذى يصفه، عنده، فى الماضى. أما الراوى الآخر، وهو الذى تنحصر وظيفته فى مشاهد معينة، فيحدث الفعل، عنده، فى الحاضر (لقد ناقشنا مشكلات الجمع بين وجهتى نظر اثنتين بتفصيل أكثر فى الفصل الخامس). لا نواجه استعمال الصيغة غير التامة من الزمن الماضى فى النصوص الأدبية الروسية (مقارنة بالفولكلور) إلا فى منطقة واحدة ضيقة، وهى التعبيرات التى تقدم الكلام المباشر، ولا سيما فى أفعال التكلم - Verba di-cendi. على سبيل المثال، نجد الحوار التالى فى (ليدى ماكبث إقليم متسينسك) لـ «ليسكوف»:

فيم أنت سعيد هكذا؟ سألت كاترينا لفوفنا وكيل حميها.

- حسناً مدام، عزيزتى كاترينا لفوفنا، كنا نزن خنزيراً حياً. كان الوكيل المعجوز يجيب.

- أى نوع من الخنازير؟

- خنزير أكسينيا، كان الشاب يقول بمرح وجراءة.

– عفارت، شياطين مراوغة. كانت الطباعة توبخ.
– قبل العشاء ترن ثمانمائة بنط. كان الشاب
الأنيق يفسر.

إن استعمال الصيغة غير التامة من أفعال التكلم Ver-
ba dicendi لا ينبغي اعتبارها صيغة مهمة، فهي مازالت
تعمد في الأدب. برغم ذلك، فإن استعمال الصيغة غير
التامة (أكثر من التامة) في اللغة الروسية المنطوقة يعد غير
نحوي، وفي الأمثلة التي ذكرناها سابقاً، لا بد من إحلال
صيغة تامة في كل حالة محل الصيغة غير التامة. ففي
الكلام يقول المرء: «أجاب الوكيل»، ولا يقول: «كان
الوكيل يجيب» و «قال الشاب»، وليس «كان الشاب يقول».

لا نواجه هذا الاستعمال الخاص للصيغة غير التامة إلا
في القصص المتواصل، وفي ظل ظروف خاصة فقط في اللغة
المكتوبة، وفي سياقات أخرى يشعر المرء أنه قبيح بل حتى
ممجوح. وإلا فلماذا ينبغي أن يكون الوكيل في طور الإجابة،
في حين أنه أنهى إجابته فعلاً. ولا بد من فهم هذه الصيغة
في الكلام الاعتيادي على أنها تمثيل لفعل معاد متكرر، أو
فعل يمتاز ببعض الديمومة والاستمرارية. لكن ليس في
أذهاننا شيء من هذه المعاني في الخطاب المكتوب، بل إن ما
يسيطر على استعمالنا لهذه الصيغة الفعلية، هو بالأحرى،
نظام التقاليد السردية.

وهكذا، فإن صيغة الماضي غير التام في الروسية، في
مثل هذا الاستعمال، خاصة باللغة المكتوبة، وبصح أن نقارنها
بالأشكال الفعلية الخاصة التي تقتصر على السرد في اللغات
الأخرى (كالماضي البسيط Passé simple في الفرنسية،
مثلاً).

ما الدلالة الشعرية الخاصة التي تمتلكها هذه الصيغة
النحوية؟ يوضع شكل الصيغة غير التامة في مقابل شكل
الصيغة التامة في الأساس من خلال موقع المراقب في علاقته
بالفعل (فعل التكلم). وتعطى الصيغة غير التامة أثر الزمن
الممدد، فهي تدعونا لوضع أنفسنا في علاقة تزامنية مع فعل
السرد، وأن نكون شهوداً عليه^(٢٧). (ويمكن القيام بهذه
الوظيفة نفسها باستعمال الزمن الحاضر). بعبارة أخرى، فإن

المقابلة بين هاتين الصيغتين، على مستوى الشعرية، تظهر
كمقابلة بين الموقع التزامني والموقع الاسترجاعي للمؤلف.
درجة التحديد (أو التجسيد)

على المستويين الزماني والمكاني

في الفنون المختلفة

ترتبط وجهة النظر على مستوى الزمان والمكان ارتباطاً
وثيقاً بخصائص الفضاء الفني في عمل معين. وفي الحقيقة
يجب أن نفكر أن الخصائص المكانية والزمانية للعالم الذي
يتم تمثيله ربما لا تتطابق بالضرورة في أعمال مختلفة. وفي
اللحظة الحاضرة، لا ينصب اهتمامنا بنسبية المكان والزمان
الممثلين^(٢٨) بقدر، ما ينصب على درجة تجسيد التمثيل
المكاني والزمني للعالم.

يتحدد تجسيد صياغة الخصائص المكانية والزمانية
للعمل الأدبي، قبل كل شيء، بخصائص الأدب بوصفه
شكلاً فنياً. ومن المرجح أن المستويين المكاني والزمني،
يوفران أوجه المماثلة بين التنظيم البنيوي للنص في الأدب،
وبين أشكال التمثيل الفني الأخرى. ذلك أن المستويات
الأخرى التي تتضح فيها وجهة النظر، تتأصل (بدرجة أقل أو
أكثر) في الفن اللفظي، أي أن المستويين الزماني والمكاني
موجودان في الأدب، مثلما هما موجودان في الفنون
التصويرية.

إن التقاليد التنظيمية الخاصة بالنص الفني تحدد، في
مختلف الأشكال الفنية، أهمية الخصائص المكانية والزمانية،
وإلى أي مدى يمكن تحديد العمل الفني من خلال الزمان
والمكان.

وإذا كان الفن التصويري يفترض، بطبيعته، بعض
التجسيد المكاني في نقله للعالم الممثل^(٢٩)، ولكنه يسمح
بالالاتحاد الزماني، فإن الأدب (الذي يرتبط ارتباطاً جوهرياً لا
بالمكان، بل بالزمان) يلح كقاعدة عامة على بعض التجسيد
الزماني، ويتيح للتمثيل المكاني أن يظل غير محدد تماماً.
وفي الواقع، يتأصل الجزء الأكبر من الاعتماد على التحديد
الزماني في اللغة الطبيعية، وهي المادة التي يتكون منها
الأدب؛ لأن الاختلاف بين اللغة بصفاتها نظاماً، وبين بقية

الأدبي، من ناحية أخرى، فغالباً ما يشترك في عملية القراءة (أو الإدراك) في خلق علامات جديدة. بعبارة أخرى، يتضائل التفاعل بين المؤلف (أو الفنان) وبين جمهوره إلى حد كبير في الفن التصويري، عن التفاعل بينهما في الأدب.

- وهكذا، تتحدد مواصفات ترجمة المكان في عمل أدبي معين بدرجة تجسيد الخصائص المكانية فيه. فإذا كانت درجة هذا التجسيد كبيرة بما يكفي (أى إذا اتسم العمل بخصائص التحديد المكاني الكافية)، ظهر حينئذ إمكان التقديم المكاني المجسد للمحتوى، وأمكن ترجمة العمل إلى وسائل إيصال بصرية كالرسم أو الدراما. غير أن مثل هذه الترجمة ليست بالأمر الممكن دائماً، لأن التمثيل الواضح والدقيق للمكان لا يشكل دائماً جزءاً من نوايا المؤلف التأليفية. وكما يشير يورى لوتمان، في تحليله لـ «الأنف» لجوجول:

فإن كون الأنف يمتلك وجهاً، ويمشى، محدودب الظهر، ويرتقى السلالم، وكونه يرتدى بدلة كاملة مطرزة بالذهب، وذات ياقة منصبة، وكونه يصلّى بشعور فياض بالتقوى، يقضى تماماً على إمكان تخيله في مكان ثلاثي الأبعاد. (٣٥)

من الواضح أنه يصعب تقديم مثل هذا العمل على المسرح أو السينما، مثلما يصعب في الغالب تصوير حكايات الجنات للسينما؛ لأن المسرح (أو السينما) يتطلب تحقيق ملامح محددة ربما لا تكون ذات صلة بالنص الأدبي.

وتوفر قصة «الأنف» لجوجول توضيحاً جيداً لهذه الصعوبة، لأن «الأنف» يجتاز سلسلة من التحولات الصادمة. ولا تفتقر القصة إلى التحديد المكاني وحسب، بل يوجد فيها انتشار بين على مستويات أخرى.

في حالات أخرى، لا يتضح غياب التحديد المكاني مباشرة، ولا تستطيع إلا القراءة المتمعنة أن تكشف أن شكلاً ما، عند نقطة معينة، قد غيّر أبعاده في ضوء أشكال أخرى أو أشياء تحيط به، أو أن الأشياء المحيطة بالشئ قد تغيرت بالنسبة إليه. لاحظ، مثلاً، اللاتحديد المكاني لشكل القطة في عمل

الأنظمة السيميائية، يكمن في أن التعبير اللغوي يترجم المكان إلى زمان. وكما أشار ميشيل فوكو، فإن الوصف اللفظي لأية علاقة مكانية (أو لأى واقع) لابد أن يترجم بالضرورة إلى متوالية زمنية (٣٠). ولهذا الاختلاف مصدره في الشروط الخاصة بإدراك الأدب والفنون التصويرية، ففي الفن التصويري يحدث الإدراك في إطار المكان في الأساس، وليس في إطار الزمان بالضرورة. بينما يحدث الإدراك في الأدب قبل كل شئ في سياق زمني. ويبدو أن الفيلم والمسرح يفترضان درجة مساوية إجمالاً من التحديد على كل من المستويين الزماني والمكاني (٣١).

ويرتبط إدراك العمل الأدبي ارتباطاً وثيقاً بعملية الذاكرة. فبشكل عام، تفرض خصائص الذاكرة الإنسانية سلسلة من التطويقات على العمل الأدبي تملئ عليه شروط إدراكه. أما إدراك العمل الفني التصويري، فعلى العكس من ذلك؛ إذ لا يتحدد بالضرورة بعملية الذاكرة. وهكذا يجب عدم إغفال الارتباط المباشر بين الذاكرة والإدراك الزماني (٣٢).

من ناحية أخرى، حين يكون التعبير الزماني جزءاً من العمل الفني التصويري (٣٣) - مثلاً، في سلسلة من الصور التي تشترك فيها أشكال متماثلة في سياق بعضى من اليسار إلى اليمين - فإن هناك قدراً أكبر من الحرية (مما في أشكال فنية أخرى) في نسق ترتيبنا الزماني له. فنحن نستطيع أن نختار قراءة السياق من اليسار إلى اليمين في الترتيب التقليدي، أو نقلب السياق، فنقرأه متراجعين من اليمين إلى اليسار (وكذلك يمكن إعادة الفيلم إلى الخلف) (٣٤)، أو نختار أى مشهد منه كنقطة بداية لنا، ثم نتحرك كيفما نشاء وفي أى اتجاه، مغيرين الترتيب الزماني تماماً. وإعادة ترتيب السياق هذه أمر غير ممكن في فنون أخرى (كالأدب والفيلم مثلاً)؛ لأن اتجاه الزمن فيها محدد. إذن، يمكننا أن نستخلص أن الزمن ليس عنصراً جوهرياً في بنية الأشكال الفنية التصويرية، وأن الحرية التي لاحظناها فيه هي نتيجة تترتب على افتقاره الأهمية نسبياً.

ولأن الفن البصري ليس له سوى وسائل محدودة للتعبير عن الزمن، فلا يكاد يوجد توليد لعلامات جديدة في عملية ملاحظة المراقب للصورة أو اللوحة. أما قارئ العمل

(السيد ومارجريا) لـ «بولجاكوف». إن التطابق بين حجم القطة وحجم الشخص والأشياء الأخرى يتغير، على نحو بين، في مجرى الرواية (برغم أننا لا نحكم على هذا التغير إلا حكماً غير مباشر). أحياناً نظن أن للقطة حجماً اعتيادياً وشكلاً طبيعياً، وأحياناً يبدو أنها تكبر بشكل لا يمكن تصوره. فهي تؤدي أفعالاً لا تؤديها القطط، تذهب إلى المائدة، وتصب الماء من المصفق، وتأخذ بطاقة من قاطع التذاكر، وغير ذلك.

وعلى النحو نفسه، غالباً ما نرى تغييراً في أبعاد الأشكال الفولكلورية، برغم أن هذه التحويلات لا يتم التركيز عليها بالضرورة، بل يتم تجاهلها في الغالب (٣٦). ولا نريد أن نتكلم هنا كثيراً عن التحويلات في حكايات الجنيات، بقدر ما نريد الكلام عن افتقار التحديد المكاني، وهي أن مسألة الحجم قد تبدو مقطوعة الصلة تماماً بالنسبة إلى راوي القصة.

ويمكن أن يعامل اللاتناسق الذي تجده في أوصاف جوجول على أنه تنافرات مكانية - زمانية، ففى

الهوامش:

- (١) في بعض الحالات يمكن تعريف وصف مشابه بأنه تم استقباله عبر جمع بين وجهات نظر متعددة، مثلاً، عبر كل من وجهة النظر النفسية لإحدى الشخصيات ووجهة نظر الراوي، الحاضر، بشكل غير منظور إلى جانب الشخصية. لمزيد من المناقشة انظر: الفصل الخامس.
- (٢) لإضاعة وتحليل هذه النقطة انظر الفصل الخامس.
- (٣) يقدم الفصل الرابع نقاشاً مستفيضاً لوجهة النظر النفسية.
- (٤) فيما يخص استعمال هذه الوسائل في الفن التصويري، وإمكانات تأويلها السيميائي انظر: أوسنسكى: التحليل السيميائي للأيقونة الروسية القديمة. في الحالة الأولى لدينا تأويل تحليلي للحركة، أى أن عملية الحركة المتصلة يتم تقطيعها من الناحية التحليلية إلى سلسلة من المكونات المنقطعة، التي يجب أن يركبها المتلقى أو القارئ. أما في الحالة الثانية، فما يحدث هو تركيب للاتبعات التي يتم استقبالها من وجهات نظر مكانية مختلفة، ويكتمل هذا التركيب مباشرة في داخل الوصف (أو التمثيل).
- (٥) بوري لوتمان: مشكلات الفضاء الفني في نشر جوجول (نارتو، ١٩٦٨). وقد أخذنا الأمثلة التالية من هذه الدراسة. انظر أيضاً: أندريه بيلييه: صنعة جوجول (موسكو - لينجراد، ١٩٣٤) ص ١٢٦ - ١٢٧.
- (٦) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٦.
- (٧) حين يستطيع جوجول، بسبب ظروف الموضوع وبسبب تقاليد التأليف، أن يرتفع بمرأته فوق حقل الفعل (وبعد هذا، بصفة خاصة حين يقوم المؤلف بالقصص من وجهة نظر مكانية مجسدة، لنقل مثلاً من موقع مكاني

«النفوس الميتة» يتجول تشيتشكوف لابساً سترة فراء في الصيف، ويلبس مانيلوف سترة فراء وقبعة ذات حواش، وفي «الأنف» يرى كوفاليف فتاة في ثوب أبيض في شوارع بطرسبورج في مارس (آذار)، ويركب الأنف، متجولاً، في الشتاء في بدلة بلا معطف (٣٧). هذه التنافرات غير متعمدة، وهي تقع لأن التحديد الدقيق للزمان والمكان أمر غير مهم عند المؤلف.

إن جميع الأمثلة التي أوجزناها فيما سبق، يمكن تفسيرها على أنها حالات تفتقر إلى التحديد المكاني في موقع الراوي (أو المراقب). وقد نفسر هذه الحالات بأن تخيل أشخاصاً مختلفين يصورهم مراقبون مختلفون، مراقبون لا يتصل بعضهم ببعض، وقد نقل لنا المؤلف ملاحظاتهم جميعاً (٣٨). وبشبه هذا النوع من التأليف، من الناحية الصنفية، التأليف التصويري القائم على المنظور المقلوب.

وهكذا، فإن التحديد الزماني أقل أهمية بكثير في الأدب من اللا تحديد المكاني (٣٩). أما في الفنون التصويرية فإن العكس هو الصحيح.

- محدد لإحدى الشخصيات) يشوه سطح الأرض نفسها، طارياً حافاتها إلى الأعلى (ليس فقط الجبال، بل حتى البحار) لوتمان: ١٩٦٨، ص ٢٠، ١٥. وكمثال، يستشهد بمعمل جولول: الانتقام الهائج. وفي المقالة نفسها انظر أيضاً مناقشة وطيفة الرؤية من الأعلى في ثاراس بولسا والنفوس الميتة.
- (٨) انظر أيضاً وصف القطعات قبل معركة أوسترليتز، الحروب والسلام، ص ١٠١.
- (٩) في المشهد الصامت انظر: آ.آ. سابوروف: الحروب والسلام لتولستوى: الإشكالية والشعرية، موسكو، ١٩٥٩، ص ٤٣٠.
- (١٠) للنقاش العام عن الزمن في الأدب (من منطلقات متعددة) انظر بشكل خاص: فيجونسكى: علم نفس الفن، موسكو، ١٩٦٨، ليهاتشيف: شعرة الأدب الروسى في العصور الوسطى، لينجراد، ١٩٦٧، الفصل السابع: شعرة الزمن الفني، مايرهوف: الزمن في الأدب، مطبعة جامعة كاليفورنيا، ١٩٦٠، بويون: الزمن والرواية، باريس ١٩٤٦، ومصادر هذه الأعمال.
- (١١) فينجرادوف: أسلوب بوشكين في ملكة البيستوى، موسكو - لينجراد، ١٩٣٦، ص ١١٤ - ١١٥.
- (١٢) انظر بهذا الصدد مروبات كثيرة تبدأ بموت البطل الذي نسمع منها قصة حياته، أى هي مروبات تبدأ من نهاية القصة (مثلاً: الحاج مراد، وموت إيفان إيليتش لتولستوى).

(٢٩) قد تختلف درجة التجسيد حتى هنا في بعض الجوانب، انظر لمزيد من المعلومات : أوسبكي : التحليل السيميائي للأيقونة الروسية.

(٣٠) انظر ميشيل فوكو : الكلمات والأشياء : حفرات المعرفة (باريس، ١٩٦٦).

(٣١) يختلف الأدب والدراما في هذه الناحية، وسيظهر اختلافهما أولاً في معالجة الزمان. فغالباً ما نرى في المسرح القديم التقطيع نفسه تماماً للأفعال المتزامنة إلى سلسلة متتابعة مثلما تدعو الضرورة في الأدب. وبهذا الخصوص، يقتطع المثلون في بعض المشاهد عن الزمن، بصورة جلية. كمثال، يلقي تشاتسكي في «الويل من القطة» مونولوجاً، غير أن مولتساليين، الواقف إلى جنبه، يتم استمالة في الفعل طول هذه الفترة. (ويتضح هذا في الحالات التي يلقي فيها الممثل الأول مناجاة، ولا يستطيع الثاني حتى الإيماء بمشاركته في الفعل بإصدار استجابة للكلمات التي تلقى). ويمكن لإيضاح إعادة ترتيب الأفعال المتزامنة في أفعال متتابعة في السينما في ما يتعلق بالمونتاج: مثلاً، يظهر وجه رجل يروي نكتة في لقطة قريبة جداً، ثم وجه المستمع الذي يبدأ بالابتسام، ولا تظهر الابتسامة متزامنة مع رواية النكتة، بل بعد أن تروى النكتة، برغم أن المقصود من الاستجابة أن تكون زمزامة للفعل. وفيما يخص استعمال الزمن في المسرح في مقابلة مع استعماله في الأدب، من المفيد مراجعة ملاحظات جونه عن التناقضات الزمانية لدى شكسبير. ويعتقد جونه أن شكسبير كتب مسرحياته لتمثل لا لتقرأ، وفي رأسه تكثيف الزمن في المسرح، حيث لا يمتلك المرء الوقت الكافي للتوقف وفحص التفاصيل (قديماً) ونضيف أيضاً استحالة العودة إلى مشهد ماضٍ، مثلما يمكن للقارئ أن يعود إلى سطور قراها سابقاً). انظر: محاورات مع جونه، جمعها إيكيمان، بطرسبرج، ١٩٠٥، ج ١، ص ٣٣٨.

(٣٢) انظر، على الخصوص. بوترو : فلسفة الزمن الطبيعية، موسكو، ١٩٦٤، ص ١٠٩ - ١٤٩.

(٣٣) انظر، مثلاً، الأختام على الأيقونات، السياق الزماني لنقوش الحصر على الحيطان، أو التمثيل الأيقونوغرافي لقطع رأس يوحنا المعمدان، حيث يمثل حشد يوحنا أمام الخليفة نفسه، وفي داخل الإطار نفسه في لحظات متعددة مختلفة من الزمن. ولتحليل نماذج مشابهة انظر مقالة أوسبكي المذكورة.

(٣٤) تعبر إحدى قصائد ماندلشتام عن صياغة الزمن المطلوب:

لعل الهمة قد ولدت قبل الشفتين
والأوراق التفت في أزمنة لا أشجار بها

هذا المثال مقتبس من محاضرة لإيفانوف «الزمان في العلم والأدب» ألقاها في مدرسة الصيف الثانية عن أنظمة الصياغة الثانية في كاريكو، عام ١٩٦٦.

(٣٥) لوتمان، ١٩٦٨، ص ٣٩. بهذا الصدد انظر ملاحظات تيناوف: قضايا اللغة الشعرية، موسكو، ١٩٦٥، ص ١٧٣، ملاحظة ٣ وأيضاً: تيناوف: تقليديون ومجددون، ليننجراد، ١٩٢٨، الفصل ١٣.

(٣٦) انظر: نيكليودوف: مشكلة ارتباط العلاقات المكانية والزمانية ببنية الحكاية في البليتا الروسية، تارنو، ١٩٦٦.

(٣٧) فولوشين: الزمان والمكان عند دوستويفسكي، سلافيا، ١٢، ١٩٣٣، وانظر أيضاً بوزيسكول: في أي وقت من السنة وقعت مغامرات تشينشيكوف في كتابه دراسات سرديّة، بطرسبرج، ١٩١١.

(٣٨) قد يبدو من مقترح مختلف أن هذه الأشكال تقع في أماكن مختلفة، لا ترتبط إلا ارتباطاً جزئياً ببعضها. مع ذلك يؤدي كلا المقترحين إلى النتائج نفسها.

(٣٩) نفهم من «التحديد الزماني» هنا فقط التعريف الزمني التاريخي النسبي بالحدث. يمكن أن يكون في بعض الجوانب شيء من اللاشمعية. مثلاً، لقد لاحظ النقاد مراراً الاتحاد الزمني المطلق في هاملت شكسبير. فنحن لا نعرف بالضبط كم من الوقت انقضى خلال تمثيل المسرحية، بل نعرف أن هاملت كان في بداية المسرحية طالباً شاباً، وفي آخرها في الثلاثين من العمر، مع ذلك فقد عرض علينا الفعل بوصفه فعلاً مستمراً.

(١٣) بصدد وجهة النظر النفسية انظر الفصل الرابع.

(١٤) انظر: ليخاتشيف : شعرية الأدب الروسي في العصور الوسطى، ليننجراد، ١٩٦٧، ص ٣٠٣. وهذه الملاحظات معززة بالأمثلة الملموسة في تحليل النص.

(١٥) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٥.

(١٦) لمناقشة الجمع بين وجهات النظر بتفضيل أعم، انظر الفصل الخامس.

(١٧) ليخاتشيف، ١٩٦٧، ص ٣٠٩.

(١٨) فيما يخص هذا الجانب من المناقشة انظر: بياتيجورسكي وأوسبكي : التصنيفات الشخصية بصفتها مشكلة سيميائية، تارنو، ١٩٦٧، ص ٢٤ - ٢٧.

(١٩) إن استعمال الزمن الحاضر كوسيلة شكلية لتثبيت الزمان يمكن مقارنته بالأشكال الخاصة لتوصيل نظرة المتفرج الثابتة في الفن التصويري القديم. انظر بهذا الصدد أوسبكي : دراسة لغة الرسم القديم، في مقدمة زيجن : لغة الفن، موسكو، ١٩٧٠، ص ٢١.

(٢٠) لو تأملنا هذه المشكلة في ضوء مقترح آخر، لقلنا إن هذه المشاهد تتسم بزمناها الداخلي المصغر.

(٢١) بهذا الصدد انظر: ملاحظة ليخاتشيف عن البليتي : «إن قصص البليتي التي يحدث فيها الفعل بسرعة مقدمة في الزمن الماضي، وتلك التي يحدث فيها الفعل ببطء معطاة لنا في الزمن الحاضر». ليخاتشيف، ١٩١٧، ص ٢٤١.

(٢٢) ذكره روبنس : حياة أفلاكون وإشراقه، موسكو، ١٩٦٣، ص ١٤٤.

(٢٣) مزيد من الأمثلة انظر ماركوف : قصائد فيلمير خلينكوف الطويلة، لوس أنجلوس، ١٩٦٢، ص ١٠٠.

(٢٤) يمكن رؤية هذا بشكل خاص في استعمال الزمن المستقبل الذي قد يكون مشابهاً لزمن الحاضر. وهامى بعض الآيات من قصيدة أندريه بيلي «الفناء الأول»:

سيعود ميخائيل سيرجي
نحوى، في كرسبه الذاكر اللون
ستصحو الزجاج في نظارته
وسيتطابرها ألقها شرارات

أندريه بيلي : القصائد والقصائد الطويلة، موسكو - ليننجراد، ١٩٦٦.

(٢٥) أوتشوكوف: بيلي يتشور (القدس بطرسبرج، ١٩٠٤) ص ١٠٩.

(٢٦) أوتشوكوف، ١٩٠٤، ص ١٠٦. من المفيد أن نلاحظ في هذه الشفرة السردية اهتمام الراوي في تشخيص الزمن، مثلاً، التكرارات المتعددة لكلمات مثل skovo (قريباً) أو non'tse (الآن). انظر: ملاحظات جلفردج عن الكلمات المقحمة من نوع nyne (الآن) و bylo (كان) و est (يكون) في البليتي الروسي: إقليم أولونيتز وأغانيه الشعبية.

(٢٧) لهذه الصيغة الفعلية المعنى نفسه الموجود في صيغة الفعل المستمر في الإنجليزية فهي تعبر عن الفعل المستمر بالنسبة إلى المراقب. وهكذا يدخل المراقب في قلب الفعل، ويتلقاه ويدركه من داخله.

(٢٨) عن هذه القضية انظر: لوتمان، ١٩٦٨، وانظر أيضاً بوجوراز: أينشتاين والدين: استعمال مبدأ النسبية الأولى لبحث التأثيرات الدينية، موسكو. تروجراد، ١٩٢٣، وبوجوراز: أفكار المكان والزمان في تصور الدين البدائي، الأنثروبولوجي الأمريكي، ٢٧ / السلسلة الجديدة (١٩٢٥).

ونفحص المحللان الأخيران مواصفات النموذج المكاني للعالم في التمثيلات الدينية.

إنتروبيا الإيقاع فى العربية

لىلى الشربينى*
سيد البحراوى**

٢- أن تنظم المقاطع طبقاً لانتظام النبر، إذ إن النبر يحمل التأكيد. والوحدة الإيقاعية أو تقاطع عدد (N) من المقاطع يتكون من مقطع منبور و(N-1) من المقاطع غير المنبورة.

إن الإيقاع يعطى نوعاً من النظام للمقاطع المنبورة، ويمكن اعتباره فى العربية تبادلاً بين المقاطع المنبورة وغير المنبورة فى داخل انتظامات إحصائية.

وهذه الفرضية التى ارتكزنا عليها فى هذا البحث لا تلغى الفرضية الأولى. سنحول النص إلى أنماط من الوحدات الإيقاعية، ونمثل بمتوالية من الأعداد، ويحمل وجود كل متوالية إنتروبيتها الخاصة.

العينة:

لاختيار العينة اتبعنا منهج كوندراتوف-Kondratov (١٩٦٢) فى دراسته «تطبيقات على نظرية المعلومات فى الشعر- إيقاع الحديث الروسى» فى كتاب (الإحصاء والأسلوب)^(١).

يهدف هذا العمل إلى اختبار الانتظام الإيقاعى فى اللغة العربية، وتنوعات الفوضى أو الإنتروبيا (entropy) الخاصة باحتياجات نوعيات مختلفة من النصوص، بدءاً من النص العلمى وحتى الشعر العمودى. إن الإنتروبيا ينظر إليها باعتبارها هى التعبير عن حالة عدم الانتظام فى نظام ما. والضوابط تحد من حرية اختيار التنوعات. بمعنى آخر، يؤدى كل نمط من الضوابط، وكل شرط إضافى يفرض على حرية الاختيار، إلى تقليص الفوضى.

فى اللغة العربية توجد بعض الأنظمة لكيفية تنظيم المقاطع. وهناك فرضيتان :

١- أن تنظيم المقاطع طبقاً لاختلاف الطول، أى الكم: قصير - متوسط - طويل.

* خبيرة اللغويات الكمية، معهد الإحصاء، جامعة القاهرة.

** أستاذ الأدب الحديث، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

الترميز:

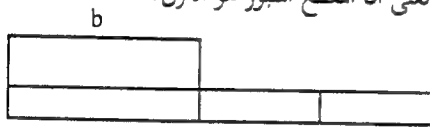
يرمز بـ:

$x = a^b$ إلى الوحدة الإيقاعية. «a» هي عدد المقاطع في وحدة إيقاعية. و«b» هي موضع المنبور في هذه الوحدة الإيقاعية.

مثال: $x = 3^1$

(3) تعني أن الوحدة الإيقاعية تتكون من ثلاثة مقاطع.

و(1) تعني أن المقطع المنبور هو الأول.



$a = 1, 2, 3, \dots, h$ تعني عدد المقاطع

$b = 1, 2, 3, \dots, c$ موقع المقطع المنبور

لو أن $P(x_i)$ هو احتمال أن الوحدة الإيقاعية هي x_i طولها «a» والمقطع المنبور موقعه b، فإن الإنتروبيا (H) ستكون: (٢)

$$H = - \sum_{i=1}^n P(x_i) \log P(x_i)$$

الإجراءات

لنأخذ كلمة «ك ت ب»، سنتبع فائيل وم. آزار

(١٩٦٩) وترمز الكلمة كالآتي:

ك ت ب $c_m \dots c_3 c_2 c_1$

$v_n \dots v_3 v_2 v_1$

حيث (c) هي الصوامت العربية التالية:

الهمزة ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط

ظ غ ف ق ك ل م ن ه و ي

و (v) هي الحركات العربية:

سكون	حروف المد			ضمة	كسرة	فتحة
	و	ى	ا			
(١)	6	5	4	3	2	1

وستكون ك ت ب

١ ٢ ٣

ومن ثم تكونت العينة من ألف كلمة من كل نمط من النصوص: النثر العلمي، والنثر الأدبي، والشعر العمودي، والشعر الحر. واختيرت هذه الألف كلمة من عشرة كتب مختلفة؛ مائة كلمة من كل كتاب. وهذه الكتب هي:

الكتابة العلمية

رمزي زكي: (النقد المستورد)، محمد علي حافظ: التخطيط للتربية والتعليم)، عبد الخالق لاشين: (سعد زغلول و دوره في السياسة المصرية)، طه حسين: (مع المتنبي)، جابر عصفور: (مفهوم الشعر)، فتحي عبد الهادي: (الموسيقى البدائية)، سيد النجاج: (القصة القصيرة)، محمد فهمي عبد النظيف: (على بابا قصة عربية)، (برنامج حزب التجمع).

الرواية

العقاد: (سارة)، صنع الله إبراهيم: (بيروت بيروت)، إبراهيم عبد المجيد: (ليلة العشق والدم) الطيب الصالح: (موسم الهجرة إلى الشمال)، عبد الحميد النخيلي: (مصرع طاغية)، عبد الرحمن منيف: (النهايات)، الطاهر وطار: (العشق والنوت في الزمن الحراشي)، يوسف إدريس: (الحرام)، جمال الغيطاني: (الزيتني بركات)، طه حسين: (الأيام).

الشعر العمودي

أحمد زكي أبو شادي: (موكب الجمال)، إبراهيم ناجي: (الأضلال)، علي محمود طه: (يا حبيبي)، صالح الشرنوبى: (كأسها الحزين)، محمد عبد المعطي الهمشري: (أحلام النارجية الذابلة)، سيد قطب: (الشعاع)، علاء عبد الرحمن: (الخنساء تخلع ثوب الحداد)، العقاد: (في رثاء سعد زغلول)، الطهطاوى: (قصيدة الحنين إلى مصر)، أحمد شوقي: (من كتاب شوقي شاعر العصر الحديث) لشوقي ضيف.

الشعر الحر

أمل دنقل - محمود درويش - بدر شاكر السياب - معين بسيسو - صلاح عبد الصبور - أحمد طه - عبد الوهاب البياتي - أحمد زرزور - مظفر النواب - فولاذ الأنور.

المقاطع:

فى العربية ثلاثة أنواع من المقاطع:

١- القصير:

ويتكون من صامت + صائت قصير (الفتحة أو الضمة أو الكسرة) مثل ب، و

٢- المتوسط، وهو نوعان:

أ - صامت + صائت طويل، مثل: ما.

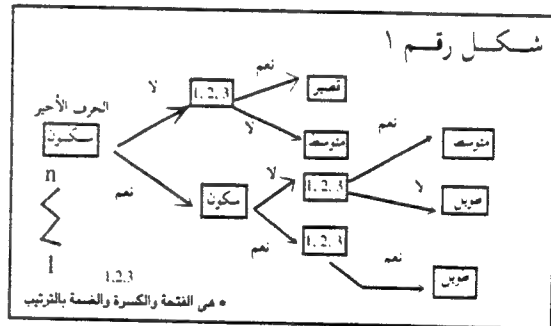
ب - صامتان متواليان بينهما صائت قصير، مثل: لم.

٣- الطويل وهو نوعان:

أ - صامتان متواليان بينهما صائت طويل وبعدهما سكون، مثل: صام.

ب - ثلاثة صوامت متتابعة بعد أولهما صائت قصير والأخيران ساكنان، مثل: رقم.

ومن الواضح أن الصوائت وحدها هى التى تقودنا إلى تقسيم المقاطع. ومن هنا فإننا سوف نهمل الصوامت ونقرأ النص من خلال تتابع الصوائت. وسوف نقرأ الوحدة الإيقاعية من نهايتها إلى بدايتها كما يوضح الشكل (١).



وبالتالى ستتحول متتالية الصوائت إلى متتالية المقاطع.

ف «مكتوب»: م ك ت و ب (٣)

سكون: فتحة+سكون+مد بالواو+سكون

ونحللها: 0 6 0 1
متوسط طويل

المقاطع المنبورة:

يخضع النبر فى العربية لقواعد محددة:

١- يقع النبر على المقطع الأخير من الكلمة، إذا كان طويلا (مثال: مكتوب).

إذن: $b_i = a_i$

٢- إذا كان المقطع الأخير فى الكلمة متوسطا، وقع النبر على المقطع قبل الأخير. (مثال: الأعلى)

إذن: $b_i = a_{i-1}$

٣- إذا كان المقطع الأخير قصيرا، فإن النبر يقع على ما قبل الأخير إذا كان متوسطا (مثال: علام، إلام)

إذن: $b_i = a_{i-1}$

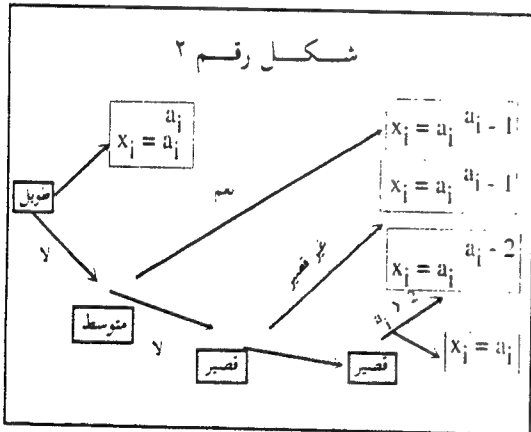
أما إذا كان الثانى من الآخر قصيرا، وقع النبر على ما قبله (مثال: سيكتب)

إذن: $b_i = a_{i-2}$

وإذا كان $a_i < 2$ إذن: $b_i = 1$

(مثال: لم)

وعلى هذا فإنه طبقا لنمط المقطع الأخير يتضح موقع المقطع المنبور فى الكلمة كما يوضح الشكل رقم (٢).



H_2 & H_3

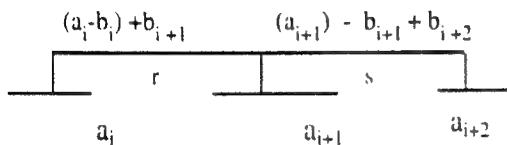
لنصور وجود وحدتين إيقاعيتين متتاليتين:

x_i, x_{i+1}

ونحسب الإنتروبيا المشروطة كما يلي (٤):

$$H_3 = \sum_{R=1}^n \sum_{S=1}^k p_{RS} \log p_r^s$$

حيث r هي عدد المقاطع التي تفصل بين نبرين s هي عدد المقاطع التي تفصل بين النبرين التاليين لهما.

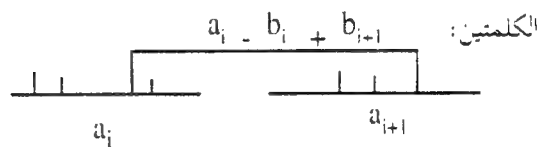


فإن a_i, b_i تمثلان العدد الكلى للمقاطع ونظام المقطع المنبور في الأولى. وتكون a_{i+1}, b_{i+1} ممثلة لعدد المقاطع ونظام المقطع المنبور في الثانية.

ونحسب الإنتروبيا كما يلي:

$$H_2 = \sum_{i=1}^n p(y_i) \log p(y_i)$$

حيث y_i هو عدد المقاطع التي تفصل بين النبرين في



جدول (١)

الترددات الاحصائية لأنواع الإيقاعات في النصوص المختلفة

أنواع الإيقاعات الرمز العددي	الكتابة العلمية	النثر الفني	الشعر الحر	الشعر العمودي
١١	٩٣	١١٥	١٠١	٩٦
١٢	١٣٧	١٨٠	١٥٧	١٧٦
٢٢	١٠	١٧	١١	٧
١٣	٥١	٥٨	٣٣	٢٨
٢٣	٧٣	٨٤	١٢١	١١٧
٢٣	٣٦	٤١	٦٨	٦٧
٢٤	٥٥	٣٩	٢٥	٢٥
٢٤	٧٨	٨٠	١١٦	١١١
٤٤	٤	٥	٦	٢
٣٥	٢٥	١٨	١٣	٦
٤٥	٤٧	٤٤	٥٨	٦٠
٥٥	١	٧	٥	٤
٤٦	١٨	١٥	٥	٩
٥٦	٢٥	٢٤	٢٣	٢٥
٦٦	٥	٥	٩	٤
٥٧	١٣	١٢	٧	٢
٦٧	١٩	١٧	٢٤	١٢
٧٧	٠	٠	٢	١
٦٨	٦	٥	٢	٠
٧٨	١٠	١١	٧	٥
٨٨	١	١	١	١
٧٩	٤	٢	١	١
٨٩	١٢	١	٥	٣
٩٩	١	٠	٠	٠
٨١٠	٣	٤	١	٠

٩١٠	٨	٢	٣	١
٩١١	٤	١	٠	٠
١٠١١	٢	١	٢	١
١٠١٢	٠	١	٢	٠
١١١٢	١	١	٠	٠
١١١٣	١	٠	٠	٠
١٢١٣	٥	١	١	٠
١٣١٤	٠	١	٠	٠
١٣١٥	٢	٠	٠	٠
١٤١٥	١	٠	٠	٠
١٧١٨	١	٠	٠	٠
١٨١٩	١	٠	٠	٠
٢٤٢٥	١	٠	٠	٠
H ₁	٣,٩٦٤٠٥	٣,٦٨٦٠٧	٣,٥٨١٠٣	٣,٣٤٦٦١

جدول (٢)

الترددات الإحصائية للمقاطع غير المنبورة التي تتخلل المقاطع المنبورة

عدد المقاطع غير المنبورة	الكتابة العلمية	النشر الفنى	الشعر الآخر	الشعر العمودى
٠	٤٩	٧٤	٦١	٥٦
١	١٧٣	٢٢١	١٩٦	٢١٩
٢	١٧٠	١٥٧	١٣٦	١٤٣
٣	١٢١	٩٨	١٢٢	٩٥
٤	٦٨	٥٧	٤٠	٦٥
٥	٤٠	٣٠	١٩	٢٧
٦	٣٢	٢١	١٤	٩
٧	١٢	١٢	٤	٥
٨	١٠	٤	١	٣
٩	١٢	٢	١	٠
١٠	٥	٢	٣	١
١١	٣	١	٠	٠
١٢	٢	٢	٠	٠
١٣	٢	٠	٠	٠
١٤	١	٠	٠	٠
١٧	١	٠	٠	٠
١٨	١	٠	٠	٠
٢٤	١	٠	٠	٠
H ₂	٢,٩٣٥٩٩	٢,٦٥٠٩٣	٢,٤٨٢٣١	٢,٤٧٦٣٢

جدول (٣)

الترددات الإحصائية للمسافات غير المنبورة

المسافات	الكتابة العلمية	النثر الفنى	الشعر الحر	الشعر العمودى
٠,٠	٦	٨	١	٧
- ٠,١	١٤	٢٢	١٤	١٤
٠,٢	٦	١٢	١٤	١١
٠,٣	١١	٨	٩	٦
٠,٤	٦	٧	٤	٣
٠,٥	١	٢	٤	٤
٠,٦	١	٢	٠	٠
٠,٧	٠	٠	١	١
٠,٨	٠	٠	٠	١
٠,٩	١	٠	٠	٠
١,٠	١٣	٣٠	١٠	١٤
١,١	٤٠	٦٩	٤٦	٤٣
١,٢	٤٢	٤٥	٤٤	٤٨
١,٣	٢٦	٢٥	٢٤	٣٤
١,٤	١١	١١	٧	٢٦
١,٥	٦	٤	٥	٢
١,٦	٨	٥	٣	٣
١,٧	١	١	١	١
١,٨	٣	١	١	٠
١,٩	٣	١	٠	٠
١,١١	١	٠	٠	٠
١,١٢	١	٠	٠	٠
١,١٤	١	٠	٠	٠
١,١٨	١	٠	٠	٠
١,٢٤	١	٠	٠	٠
٢,٠	٧	١٣	٣	٨
٢,١	٣٧	٣٥	٣٨	٥١
٢,٢	٤٢	٣٣	٢٢	٢٠
٢,٣	٣١	٣٠	١٤	١١
٢,٤	١١	١٠	١٣	١٢
٢,٥	٩	٥	٢	٤
٢,٦	٧	٢	٢	١
٢,٧	٤	١	٠	٠
٢,٨	٢	٢	٠	١
٢,٩	٤	١	٠	٠
٢,١٠	١	٠	٠	٠

2,11	2	.	.	.
2,12	1	.	.	.
2,0	10	2	12	11
2,1	22	28	22	22
2,2	20	10	16	26
2,3	21	9	20	6
2,4	10	8	0	0
2,5	9	2	2	2
2,6	0	6	2	1
2,7	2	.	2	2
2,8	2	1	.	.
2,10	2	1	.	1
2,12	1	.	.	.
2,0	0	1	1	1
2,1	8	11	7	21
2,2	16	12	0	7
2,3	11	9	2	7
2,4	7	2	.	0
2,5	7	2	2	1
2,6	2	2	1	.
2,7	2	.	.	.
2,8	1	.	.	.
2,9	1	.	.	.
2,10	.	1	1	.
0,1	12	7	2	12
0,2	9	7	2	1
0,3	6	2	2	2
0,4	6	0	2	2
0,5	1	1	.	.
0,6	1	1	.	1
0,10	1	.	.	.
0,12	.	1	.	.
7,0	.	2	.	.
7,1	10	2	.	2
7,2	9	2	1	2
7,3	2	.	1	2
7,4	2	2	1	1
7,5	1	2	.	.
7,6	2	.	2	.
7,7	1	2	.	.
7,9	2	.	.	.
7,1	0	0	.	1

٧,٢	٣	١	١	٠
٧,٣	١	٠	٠	٠
٧,٤	١	١	٠	٠
٧,٥	٠	١	٠	٠
٧,٦	٠	١	٠	٠
٧,٩	١	٠	٠	٠
٨,١	٣	١	٠	١
٨,٢	٢	١	٠	٠
٨,٣	٢	٠	٠	٠
٨,٤	١	٠	٠	٠
٨,٥	١	٢	٠	٠
٨,٦	١	٠	٠	٠
٩,١	٤	١	٠	٠
٩,٢	٢	٢	٠	٠
٩,٣	١	٠	٠	٠
٩,٤	١	٠	٠	٠
٩,٥	٢	٠	٠	٠
٩,١٢	١	٠	٠	٠
٩,١٧	١	٠	٠	٠
١٠,١	٣	١	٠	١
١٠,٢	١	٠	٠	٠
١٠,٥	٠	١	٠	٠
١١,٣	٠	١	٠	٠
١١,٥	١	٠	٠	٠
١٢,١	١	١	٠	٠
١٢,٢	٠	١	٠	٠
١٣,١	١	٠	٠	٠
١٣,١٠	١	٠	٠	٠
١٤,٤	١	٠	٠	٠
١٧,٣	١	٠	٠	٠
١٨,٨	١	٠	٠	٠
٢٤,١	١	٠	٠	٠
H ₃	٢,٧٥٨٢١	٢,٤٨٤١٤	٢,١٩٧١	٢,٣٠٧٥

النتائج:

١- ويتضح هذا من خلال ما يلي:
إن الإنتروبيا تتخذ حدها الأدنى في الشعر والأقصى في النثر العلمي.
٢- نلاحظ أن وجود النبر لا يلغى فرضية العروض الكمي لأن طول المقطع يلعب دوراً أساسياً في تحديد المقطع النبر ومكانه في الوحدة الإيقاعية.

يمكننا أن نستنتج أن متطلبات النثر الإيقاعية قليلة الدلالة ولا تفرض ضوابط على النص. ولكن النثر الفني يختلف عن النثر العلمي. ومن ناحية أخرى، فإن الشعر العمودي أقل إنتروبياً من الشعر الحر.

٣- أن النص الدال، أيا كان نوعه، هو نتاج للنظام اللغوى الذى كتب به حيث يفرض هذا النظام ضوابط على الامتزاجات الممكنة بين الحروف والكلمات والمقاطع والجمل.

وهذه الضوابط تؤثر على الانتظامات الإيقاعية طالما أن الإيقاع يتكون من الوحدات الإيقاعية الصغرى والكلمات وتركيبات الكلمات.

إن عدد الكلمات التى تكون تركيباتها الإيقاع تعتمد تماما على عدد الكلمات اللازمة لتوصيل المعنى فى النشر، بينما عدد الكلمات، ومن ثم عدد النبرات، فى الشعر يخضع لضوابط صارمة.

الهوامش:

- (١) راجع ترجمة المقال فى كتاب هذاخل الشعر ترجمة. أمينة رشيد وسيد البحراوى هيئة قصور الثقافة الجماهيرية، القاهرة ١٩٩٦
- (٢) معادلة الإنتروبيا وضعها كلود شانون Claude Shannon عام ١٩٤٨ فى ورقة بحثية عنوانها نظرية رياضية للاتصالات.
- (٣) هذه الطريقة استخدمها جيران قابل، موشيه آزار فى التحليل الآلى - auto-matic للعبارة.
- (٤) الإنتروبيا المشروطة، هى قياس الإنتروبيا حينما نأخذ فى اعتبارنا المسافة بين نسرين (٢) مع المسافة التالية بين النبر الأخير منهما ونبر ثالث يليه مباشرة وهى المسافة التى يرمز لها فى المعادلة بالرمز (s).

Bibliography:

- 1- Ash, Information theory, Intersciences Publishers, New York, 1965.
- 2- Azar, M. Analyse morphologique automatique de l'hébreu de la Bible, thèse de Doctorat, Département des langues sémitiques, Faculté de Lettres, Université de Nancy, 1969

وهذه النتيجة تمكننا - من ناحية أخرى - من تمييز خصائص كمية لكل نوع من النصوص، مما يعنى أهمية الاستفادة من نظرية المعلومات منهجا رياضيا فى نظرية الشعر وأن اللغة العربية تعد، إذا التزمنا بخصوصيتها كلفة سامية، من اللغات الطيبة لاستخدام الكمبيوتر، ويجب ألا تعامل معاملة اللغات الهند وأوروبية عند استخدام الكمبيوتر، وإلا وجدنا الكثير من الصعوبات.

إن الوضع الراهن لنظرية المعلومات يسمح لنا بتقويم الشفرة المعلوماتية، دون أن نستطيع الولوج إلى المعنى أو القيمة الاجتماعية. وهذه المشكلة نأمل الوصول إلى حلول لها فى المستقبل.

- 3- Brillouin, L. La science et la théorie de l'information. Dunod, Paris, 1968.
- 4- Dolezel, V. A frame work for a statistics analysis of style in style and statistics, American Elsevier Publishing Company, New York, 1969.
- 5- Guisasa, S. Théorie mathématique de l'information. Dunod, Paris, 1968.
- 6- Kondratov, Application of Information Theory to Poetry. Entropy of Russian Speech, Rythm, in Style and Statistics, American Elsevier Publishing Company, New York, 1969.
- ٧ - كمال بشر، علم اللغة العام: الأصوات، دار المعارف ١٩٧٥.
- ٨ - إبراهيم أنيس، الأصوات اللغوية، مطبعة نهضة مصر، ١٩٥٠.
- ٩ - سيد البحراوى، قضية النبر فى الشعر العربى، مطبوعات القاهرة، ١٩٨٤.



آفاق تراثية



أمثلة العبد الآبق

محمد بدوى*

إلى جابر عصفور

أول من أنشد أمامي شيئاً من شعر سحيم

انتصر الإسلام أصبح القرآن هو الكلام الأول، والشعر خطاباً
مساعداً، ينهض أحياناً بدور الشارح لما استغلق على المسلمين
من غريب القرآن ومشكله. وكان الشاعر صنو فارس القبيلة،
التي كانت تولم حين يولد بين ظهرانيتها شاعر، فتم زحزحته
عن رتبته، وقسر على القيام بمهمة شارح الإيديولوجيا،
ومزيتها، ونشرها. وقد شاء سوء حظ سحيم أن يأخذ شعره
بعيداً عن هذه المهمة. وبرغم تقرّظ الرسول لبعض شعره،
واتخاذ النحويين لبعضه شواهد نحوية، وبرغم أن عالماً كبيراً
بالعربية والشعر هو المفضل الضبي قد سمى إحدى قصائده
بـ«الدياج الخسرواني»، فإن شعره لم يسلم من التدمير.

الشاعر وقرينه

يمكن، بعبارة أخرى، أن نترجم سوء الحظ على هذا
النحو باللجنة التي تلحق بالكائن البشري، حين يتفجر فيه هذا
الميل إلى مجاوزة العرضي والعاير عبر اللغة، أى حين يحاول
إدخال العالم إلى بيت اللغة والشعر. لأن ذلك معناه اتصاله

في تاريخ الشعر العربي القديم، نلتقى عرضاً اسم شاعر
لا يلبث أن يعبر سريعاً دون أن نملاً عيوننا منه. لكنه برغم
عبوره السريع يترك فينا شيئاً غامضاً؛ لعله التوق إلى معرفته
على نحو أوفى، أو لعله الاندهاش لشحوب صورته، وقلة شعره
مع عظم ما ارتبط به؛ أعنى مقتله بسبب الحب والشعر. هذا
الشاعر هو سحيم عبد بنى الحساس، الذى يبدو أن سوء
حظ ما كان يلازمه منذ البداية، حتى نشر ما تبقى من شعره
في الخمسينيات.

كان سحيم أسود فى مجتمع يسود البيض ويسلّع
السود. وكان شاعراً فى ذلك البرزخ الحرج الذى يقع بين
انتهاء الجاهلية وانتصار الإسلام، حيث تراجع الشعر من
الكلام الأول إلى كلام ثان. كان الشعر كلام العرب الأول -
وعلمهم الذى لا علم لهم غيره؛ أى خطابهم الأساس. فلما

* ناقد وشاعر مصرى.

سيحمل لواء الشعراء إلى النار، بل لحقت عبداً أسود حبشياً، فأضيفت إلى لغة الشعر لغة السواد والعبودية، ليصبح أمثولة العبد الآبق الذى إذا جاع هجا رجال القبيلة، وإذا شبع تغزل بنسائها، حتى يصل به الشعر إلى الموت.

هل لحقت اللعنة بسحيم يوم غادر أفريقيا إلى آسيا؛ يوم فقد حرته، وعزى من حاميته؟ أم يوم نطق بأول بيت، وسكن لغة غريبة، وخان لغته الأم خيانة «تبدو لفرط سحرها مبررة» أم يوم «اعتلى» بيضاء، حقاً وصداقاً، أو وهماً وخيالاً؟ لا أحد يمكنه المغامرة بإجابة فى مثل هذا السياق. المؤكد أنه ملعون، لأنه شاعر، له قرين يجعله يصبو فيقول؛ وملعون لأنه هو الأسود المشتري المباع، العسيف الذى يغبق العذارى، صبا إلى لغة تنفلق على الأعاجم، ورغبتها، وفعل فيها، تماماً كما صبا إلى الحرائر وحلم بهن ووطأهن، سواء فى حياته أو فى قصيدته. فلو كان قد فعل حقاً، فقد وطأ ما لا يحق له، وإن كان قد توهم، فقد كذب، وقال ما لم يفعل، ورمى المحصنات بما ليس فيهن. والأمر فى الحالين واحد، رمزياً، على الأقل.

نص اللعنة

هل يعنى هذا أن الخطاب الذى أدارته الشقافة حول سحيم ينطوى على عداء صريح له؛ على رفض اللعنة المزدوجة التى لحقت به؟ لقد قامت الثقافة بقتله فى ضرب فذ من محق المختلف وتدميره، لكن خطابها حوله ظل مليئاً بالشارك، والصمت، والفجوات. وفى حين تصر على رواية أحداث حياته، عبر رواة متسلسلين، إيماء إلى أن لكلامهم طبيعة الشهادة، نجدها تنزلق إلى متن أدبى، تتسع فيه المسافة بين الدال والمدلول؛ أى تنزلق إلى نص طبيعته رمزية مراوغة، تتأبى على الحد والقطع وتفرق منهما.

نصوص كثيرة فى الثقافة العربية تعلن العداء. بتعبير آخر تشهره كالبيرق. لكن خلف العداء هناك نقيضه المتفنع؛ ذلك الإعجاب الذى لا يمكن أن يخفى. والكتب الكثيرة التى تتحدث عن «حبى» المدنية أول من علمت نساء المدينة القبع والرهز والغريلة، والتى تسرد عن جنون «قيس» وعن «تهتك الخنثين»، تكشف عن رغبتها فيهم وفيما يقترون.

بقرين من غير بنى البشر، أى اتصاله بقوى أخرى غير منظورة^(١)، وإن كانت فاعلة فى حياة الناس ومجاورة لقدراتهم.

لكل منا قرين من الجن، تلك الكائنات الغامضة التى تند عن التحديد. هذا القرين من أتباع الشيطان، ومهمته أن يوسوس فى الصدور، ويزين المعاصى، ويدفع إليها، بل يمكنه أن يجاسدنا ويتلبسنا، ويدخل فينا جاركاً منا مجرى الدم فى العروق. هذا معناه أن عدد القرناء مساو لعدد البشر. وحين يموت ابن آدم يظل قرينه حياً، وقد يعمر بعده بما لا يحصى من السنين، فيزيد عدد القرناء. ما الذى يفعله القرين حين يموت المرء منا؟ أياضاً هائماً فى الفضاء أم أنه يصبح قرين كائن بشرى آخر؟ نحن لا نعرف شيئاً مؤكداً. لا نعرف أيضاً من أين يجيء هذا القرين، وهل يتناسل، ومع من؟ وحده الرسول الذى استعان بالله على قرينه، فأعانه وأسلم، وكف عن النبى أذاه. الشاعر من استسلم تماماً وبرضى كلى لقرينه، وأحبه، وتوحد به.

القرين رثى الشاعر «ينفث» فى روعه، فيمسه وينطقه بما يريد. وما يريده لا يعدو أن يكون شراً؛ لذا يكذب الشاعر ويهيم. النبى أيضاً ينفث فى روعه، وهناك من يوجه جسده وخطابه، فله رثى يرتدى له البياض فيدخله من الجنب الأيمن، فهو «جبريل» روح القدس، المؤتمن على كلمة الله. فالنبى فم الله الذى ينطق بما يث فيه، أو يوحى به إليه. أما الشاعر، فثييه يوسوس فى صدره، حين يضع نفسه فى سياق يرضيه، كأن يشرب أو يطرب أو يصبو، وهو يرتدى السواد، حينئذ يدخله من جنبه الأيسر. جبريل يحمل كلمة الله أو رسالته إلى النبى الرسول الذى يكلف بالصدع بما أمر به. أما الآخر، رثى الشاعر وقرينه فلا يعدو أن يكون شيطاناً مأموراً من شيطان. وسواء أكان ذكراً أم أنثى، فهو فى كل حال وسيط إبليس الحاض على الشر. فالشعر نكد، بابه الشر، ولذلك يتوهج الشاعر ويعلو، حين يشرب، أو يطرب، أو يصبو، أو يطأ المحرمات. هو فى هذا سلب النبى، قرين الملاك العاصى إبليس، مثل أمية بن أبى الصلت، وطرفة بن العبد، وامرئ القيس، فما بالك حين تلحق اللعنة عبداً. لا بد أنها ستكون مضغفة، فهى لم تلحق سيذاً كامرئ القيس الذى

إلى مؤلف واحد محدد دفعة واحدة، بل ظل يتكون عبر زمن طويل.

لكن فى داخل هذا النص الذى نقرأ ثمة نص آخر أصغر، له وضع خاص هو شعر الشاعر الذى قاده إلى السجن ثم الموت. وكما هو واضح فإنه ببساطة كلام موزون مقفى (قصد إلى وزنه وتقفيته!). إنه على الأحرى شعر، يتميز عن غيره بتكثيف دواله وإسماعه الصوتى العالى، بقول الشاعر فيه عن نفسه، وعن العالم من حوله، ويندرج فى تقاليد سابقة عليه ومحيطه به، هى تقاليد النوع الأدبى. أما نص الثقافة عن الشاعر المقتول فهو نثر، يمنح نفسه صفة الشهادة عن الشاعر، ويحمل مسؤوليتها للرواة الذين رأوا وشهدوا ورووا. كما أنه على عكس الشعر فى هذا السياق يستطرد، ويتقصى، ويعلل، ويحاول الإيهام بموضوعيته. إلى ذلك ثمة اختلاف بين فى مستوى آخر. ففى حين ينظم الشاعر فى فترة تاريخية معينة هى الفترة السابقة على الإسلام والمتعاصرة مع انتصاره، فإن النص السردى عن الشاعر يأتى لاحقاً للشاعر والشعر. إنه يرهّن أحداثاً قد تكون وقعت أو لم تقع، أو ليس ثمة ما يمنع من وقوعها. لكنه فى ذلك يخضع لما تأسس فى الحياة العربية من قيم جديدة أتى بها الإسلام المنتصر، هذه القيم قد تكون غريبة عن الشاعر فهو يحن إلى سواها. ولذلك فالقارئ الضمنى الذى يتوجه إليه نص الثقافة غير القارئ الذى يحتويه النص الشعرى.

نص الشاعر قد يغرى بالتركيز عليه ودرسه بطريقة أسلوبية أو بنيوية أو تاريخية أو نفسية... إلخ. لكننا هنا لن نفعل ذلك. قد نتوقف لدى عنصر من عناصر هذا الشعر أو خصيصة من خصائصه، لكن توقفنا سيكون لصالح هدف آخر. الأحرى أننا سنقرأ خطاب اللغة عن شاعر، لذلك لا يعيننا أن نتحقق هل هذه القصيدة له أو نحلّت عليه، على سبيل المثال. بل لن نفرق كثيراً بين الشاعر وأناء المتكلمة فى القصيدة. وطبعاً لن نفرق على نحو قيمى بين جنس أدبى كالشعر وجنس آخر كالسرد؛ كلاهما جزء من نص الثقافة حول الشاعر وعنه. هذا النص الذى سنوسعه، فنجاوز كتاب الميمنى إلى الشذرات القليلة المكتوبة عنه فى كتب أخرى.

والأمر مع سحيم على هذه الشاكلة رغم إشهار العداء. لقد أدارت الثقافة عنه خطاباً، تبدو «مهمته سيزيفية»، فهو يدخل هذا الخطاب تحت لافتة اللعنة وأمثولة القبح؛ قبح البدن والسرية، لكنه بعد لحظات، يسترد المبادرة، ويملاً الفضاء، ويتبدى فيه أكبر من الصيغة والمفهوم، مشعاً بدلالة مغايرة. وحتى من يشتركون معه فى الأحداث من الذين دبوا له، ونهضوا بمهمة قتله - أو «إحراقه» - لا يستطيعون إخفاء ولعهم بما يأتى من أفعال. إن الثقافة تعلن العداء له، هذا صحيح، لكنها تتلذذ به وترغبه، على نحو يقرنا من صورة اللذة الأرضية السوداء، حين نشهد مصارع الثيران الرشيق المعد للموت وهو يسقط.

الخطاب حول سحيم يصممه بلعنة الشعر، ولعنة العبودية الآبقة، لكنه ككل خطاب يتأبى على الشفافية، وتشير شراكه التعبيرية إلى نقيض ما قصده ناسجوه. ونحن، هنا، لن نفعل سوى قراءة هذا الخطاب، على النحو الذى وصل إلينا. وفى هذا الخطاب ثمة نص مركزي هو «ديوان سحيم عبد بنى الحساس» لمحققه عبدالعزيز الميمنى، الصادر فى القاهرة سنة ١٩٥٠. وهو نص ينطوى على قدر من الخصوصية، أو هو - على وجه الدقة - نص متعدد. لقد نظم الشاعر، ثم حفظ الرواة الشعر وناقلوه، ومادار حوله، حتى وصل إلى النحوى الشهير نفطويه، فدون ما حفظه الرواة، ودفعه. وحتى الآن لا يحمل الديوان أية خصوصية، تميزه عن أى ديوان آخر، يحوى شعراً كتب فى ظل تقاليد المتألفة. أين إذن الاختلاف؟ إنه يكمن فى النصوص المنسوجة عن الشاعر. ففضلاً عن الشروح اللغوية المهمة، هناك أيضاً ترجمة الشاعر المأخوذة من كتب أخرى؛ وهى نصوص سردية تتمحور حول لحظات مفصلية فى حياة الشاعر وتكتبها: بيعة، نوادره، الكيد له، سجنه، ثم مقتله النفسى الكرنفالى. أهمية ما يقص عنه كامنة فى أن السارد، هؤلاء الغامضين، أوكل إليهم نسج خطاب حول الشاعر المقتول. وشقوق الخطاب لا تنتج، فحسب، عن هذه النصوص، بل تتعدى ذلك إلى شعره. نحن إذن مع نص له وضع خاص، فليس له مؤلف منتج، بل تعدد مؤلفوه، وكثروا، واختلفوا فى زوايا الرؤيا. ولم يتكون كالنص المنسوب

علامات الشاعر العبد

ييدهنا محقق الديوان بتلخيص لترجمة الشاعر أو بتعريف له. التعريف يعنى الحد ووضوح التخوم؛ فمن يعرف للناس لابد له حدود تجعله يفتقر عن غيره. لكن أية قراءة لما يظنه المحقق تعريفاً بالشاعر، صنف فيه زبدة أخباره، وآراء من تحدثوا عنه فى كتب شتى، نكشف - القراءة - عن شيء مهم هو أن المعرف به، أى سحيم لا يمكن حده على هذا النحو.

يكنى أبا عبدالله. وقيل فى اسمه حية. وسحيم تصغير ترخيم الأسحم بمعنى الأسود. وقتل فى حدود الأربعين من الهجرة كما فى الفوات، ولكنهم أطبقوا على أن مقتله كان فى زمن عثمان، أى قبل ٣٥ من الهجرة. وكان يرتضخ نكتة أعجمية. كان ينشد ويقول «أحسنك والله». يريد: أحسنت. (٢)

نحن هنا مع تعريف. وكما هو واضح، فإن النص يصطنع طريقة مقنعة ليدمج وعياً ما فى وعينا، عبر استخدامه لآليات التعريف. كأن العبد له تاريخ، واسم، وكنية. وله سمات يجهد أن يدققها، فهو كائن غير هذه الكائنات الصغيرة التى لا تترك أثرًا. شعره رفعه هو العبد المارق إلى رتبة سادته، الذين بقوا فى ذاكرة الثقافة لماثرهم فاستحقوا أن يترجم لهم، ويعرفوا.

لكن التحديق فى هذا الخطاب يكشف أن الشاعر أمير الكلام الذى يحق له ما لا يحق لغيره - على حد تعبير الخليل - قد جرد من صوته الخاص. بالأحرى حوشر صوته، ومحقت أنه الدالة عليه، أى حوشرت العلامة التى تعبر عنها الأداة النحوية «أنا المتكلم» - التى على عكس كثيرين فى هذا الوقت تكثر فى شعره - بأداة نحوية أخرى هى ضمير الغائب. الثقافة إذن محقت جزءاً من شعره، طردته خارج الحلبة، ثم أكشرت من السرد عنه، أعطت لنفسها حق الحديث عنه بصوتها هى، لتسكنه فى مسكن آخر غير شعره. أى خلقت ضميراً ينوب عنه، وينأى أنا المتكلم، بعمه عليها، ويفرقها فى سيله.

لكن من ذا الذى يتحدث فى هذا الخطاب، أو على وجه الدقة من المتكلم وما موقعه. ببساطة المتكلم هو الثقافة، لكن عبر من منحهم حق الكلام. فالثقافة لا تمنح منصتها إلا للهؤلاء الذين يحسنون الإبانة عنها؛ هؤلاء الذين أعدتهم ليصوغوا ذاكرتها. على هذا هم ممثلوها، سواء أكانوا بشرًا يتحدون بالاسم والصفة والمهنة، أم كانوا محض علامات لغوية، يصعب ردها إلى المشار إليه فى المرجع، وكلاهما فى النهاية علامات. وهنا نحن أمام كثرة من المصنفين لا المؤلفين، الذين ينسجون خطابهم متحصنين وراء مهمتهم.

المحدثون هم رواة شعر الشاعر ورواة سيرته، ومن حققوا ديوانه كنفظويه والأحول وعبد العزيز الميمنى، ومن سردوا عنه فى كتب التراجم كأبى الفرج الأصفهاني، وغيرهم. هؤلاء هم المتكلمون فى النص. وهم بالطبع يختلفون فى مهمة الوكالة عن الثقافة، لكنهم بالقطع يختلفون فى أمور شتى. فارق كبير بين مصنف مفتون بالسرد كالأصفهاني، ونحوى جهم كسيبويه الذى اتخذ من بعض أبيات سحيم شواهد نحوية. وفارق كبير بين نفظويه وعبد العزيز الميمنى، على الأقل لاختلاف العصور. فإذا أضفنا إلى هذا كله طبيعة اللغة التى تتأبى على الانصياع لرغبات مستخدميها تبين أننا أمام نصوص عدة تصب فى بعضها البعض. نصوص تقوم فى جانب منها على اللعب والختاتلة. وهو لعب لا يتأتى فقط عبر خداع السرد ومراوغة الشعر. لكن يتأتى أيضا عن رغبة مصنفى النصوص فى اللعب؛ فى الكذب على الناس، وعلى أنفسهم فى آن.

الكذب بوصفه رغبة فى اللعب قار، فيما يروى عن سحيم، وقار لاريب فى نصه الذى كان امتداداً لجسده وهواجس هذا الجسد وأحلامه. بل إننا لا نستبعد أن ينحل الناس عليه شعراً، يواثم هذا العبد الأبقى المغتلم الذى صنعوه، ورغبوا فيه. على هذا إذا وجدنا فى النص إيديولوجيا صراحاً، ففيه أيضاً ما ينفى هذه الإيديولوجيا، ويعرضها للسؤال، ليعبر إيديولوجيا مناقضة، بل من خلال الكتابة التى تحسن إفساد ألعاب الآخرين.

من ذلك، نحو ثعلب وثعلبة وضب وضبة وخرز
ضبيعة وكلب كليب وحمار وقرد... (٤).

السيد يولد فيسميه أبواه، لكن من يسمى العبد؟ لا بد
أن العبد يسقط عنه اسمه الأول الذي منحه إياه أهله. يسقط
اسم العبد مع انخلاءه عن مسقط رأسه ولا بد أنه يحمل بعد
ذلك اسماً خاصاً، يضعه النخاس أو السيد الذي اشتراه. وغالباً
ينتقى النخاس اسماً محبوباً في البيئة التي سيبيع العبد فيها.

هل يمكن لهذا النخاس الذي جلب سجيناً أن يسميه
حيّة، هذا الاسم الذي يروع صاحبه؟ بلى فالعبيد السود
يوقظون في أذهان غيرهم معاني من هذا الضرب، كوحشى
الذى صرع حمزة بن عبدالمطلب. وربما يكون الاسم المروع
هذا عنصراً من مغريات السلعة، مثل اسم مسعود الذى
ينطوى على معان مغايرة، وهو اسم التصق بكثير من العبيد
السود. الحال أن النخاسين اللذين سميا وحشياً وسجيناً ربما
كانا قد توقعا لكليهما نصيباً من اسمهما فيما يقبل من أيام.
وحشى حقق هذا التوقع، فيما خيبه سجين، الذى برغم
ادعائه أنه خاض معارك عدة مع بنى أسد ضد القبائل
الأخرى، فإنه شهر بشيء واحد هو «الفتك»، ولكن بحرائر
أسد بن خزيمة.

لكن العرب تميل إلى منح عبيدها أسماء أكثر رقة،
فيما تدخر لأبناء الصلب الأسماء المشعة بالقوة والخشونة
والوحشية أحياناً، درءاً للحسد ربما، أو ترويعاً للآخرين ربما،
ذلك أنهم يسمون أبناءهم لأعدائهم وعبيدهم لأنفسهم (٥).
إذا صدقنا ذلك فلماذا يمنح العبد اسم سيد؟

إن العلاقة واضحة بين الاسم والوسم في حالة سجين،
فهو أسود «وقيل في اسمه حية» بتعبير المحقق، لأن من
الحيات ما هو أسود سالخ معروف بشدة الإيذاء. وهكذا فإن
التسمية تقيم تطابقاً بين العلامة والشئ الذى تشير إليه وهو
ما يذكر بلقب الفرزدق الذى قيل في تبريره أن الفرزدق قطع
العجين، الواحدة فرزدقة. وقد لقب به لأنه أصيب بجدرى،
ويرى منه، فبقى وجهه جهماً منتفخاً (٦).

مع ذلك، أشعر أن الاسم لاقت بغموضه وغرابتها.
ويزيد من ذلك أن كنيته عامة شائعة، بل لا تكاد تدل على
شئ دقيق وتتناقض مع اسمه تماماً. عموماً، كل امرئ هو

التعريف يبدأ بالاسم، لأن الاسم جزء من الكائن،
علامته الدالة عليه، على كينونته ومن ثم يجده المرء جاهزاً
في انتظاره، تقريباً كما يجد لون عينيه أو بشرته. وكما
يتعامل الكائن مع هدايا الطبيعة التى لا ترد يتعامل مع اسمه،
يردده، ويدوره، وينحاز له، بل يلائم جسمه معه. وحين يغير
الكائن اسمه، فهذا معناه قتله للكائن القديم الذى كانه،
وولادته مرة أخرى ولادة حديثة. لذلك كان الأشوريون يكون
على من ضيعوا أسماءهم.

ومادنا مع سجين الذى عاش بين ظهراني بنى أسد بن
خزيمة، فإن أحد فروع الأسديين، يدعون «بنى الزينة». وقد
أراد الرسول أن يغير اسمهم فرفضوا (٣). برر ابن حزم ذلك
بضعف عقولهم، دون أن ينتبه إلى علاقة الكائنات باسمها.
لقد كان على بنى الزينة أن يقتلوا الكائنات القديمة التى
كانوها يوماً، لكى يولدوا من جديد. ويبدو أنهم لم يقتنعوا
بالتخلي عن اسمهم الذى حملوه، وألفوه، وأقاموا معه تلك
العلاقة الغامضة التى تقيمها الكائنات العاقلة مع أسمائها،
نجد أن اسمهم يشكل تنوعاً فى سياق الإيديولوجيا المنتصرة.

تغرى موضوعه الاسم بتقصيها على أكثر من مستوى.
لكننا هنا لن نتوغل أكثر مما يحتمل الأمر. يقول ابن دريد
الأزدى فى كتابه الاشتقاق:

اعلم أن للعرب مذاهب فى تسمية أبنائها، فمنها
ما سموه تفاقلاً على أعدائهم نحو غالب
وغلاب، وظالم وعارم، ومنازل ومقاتل ومعارك...
ومنها ما تفاعلوا به للأبناء نحو نائل ووايل، وناج
ومدرك، ودراك، وسالم وسليم، وما أشبه ذلك،
ومنها ما سمي بالسباع ترهيباً لأعدائهم نحو أسد
وليث، وفراس وذئب، وسيد وعملس،
وضرغام... ومنها ما سمي بما غلظ وخشن من
الشجر تفاقلاً أيضاً نحو طلحة وسمرة وسلمة
وقشادة وهراسة. وكل ذلك شجر له شوك
وعضادة... ومنها ما سمي بما غلظ من الأرض
وخشن لمسه وموطئه مثل حجر وحجير، وصخر،
وفهر، وجندل... ومنها أن الرجل كان يخرج من
منزله وامراته تمخض فيسمى ابنه بأول ما يلقاه

لأسباب معقدة ، أغلبها إيديولوجي . اكتفى باسم شاعر جهير هو أدونيس ، الذي محاسمه القديم (على) ومهر قصائده باسم آخر . لكن الاسم القديم ظل واضحاً رغم المحو ، فتسلل إلى قصائده ، كأنه يذكر بالكائن القديم الذي كانه صاحبه . أو لنكن أكثر دقة فنقول إن أدونيس يرفض اسمه على مستوى ، ويرغبه على مستوى ثان .

في الشعر القديم مثلاً تكشف المرات التي ذكر فيها امرؤ القيس والمرقس ، وعمر بن أبي ربيعة ، وأبو نواس أسماءهم عن حب للاسم . وتأتي الأسماء غالباً على ألسنة إناث يحفرن في الرجل ذكوره ؛ أي أن الاسم موضوع في سياق واث بالدلال ؛ فذكر الاسم على هذا النحو إطلاق لأقصى إمكانات الوظيفة التعبيرية للغة . أما سحيم فيفر من اسمه ، حتى لو كانت الناطقة به امرأة ، تكشف مبالغتها به وهو «يزجي القوافيا» عن طريقة أداء أشوى مراوغة . لنقرأ البيتين التاليين :

أشعار عبد بنى الحساس قمن له

يوم الفخار مقام الأصل والورق

(ص ٥٥)

أشارت بمدراها وقالت لتربها

أعبد بنى الحساس يزجي القوافيا

(ص ٢٥)

واضح أن الشاعر يحو اسمه ، لا لأنه يريد أن يصطنع اسماً بديلاً ، بل لأنه يرفضه . رفض الشاعر للاسم رفض لمن أطلقوه ، ورفض للهوية الناجمة عنه ، أي العبودية .

ثم إن النص يقرن هذه الهوية بما ينفيها ؛ فهوية الشعر تنفى العبودية ؛ هي البديل للاسم الذي لا ينطبق على المسمى ، وهي التي تنهض لصاحبها «يوم الفخار» مقام الأصل والورق .

لكن الشاعر ، من ناحية أخرى ، يحو الاسم ليؤكد الحقيقة التي ينوء بوطأنها عليه ؛ أعنى العبودية ، مما يعني أنه يعاني من الشعور بالإقصاء والدونية . لعل هذا يفسر نظرته إلى نفسه ، التي لا يرى فيها سوى القبح :

عبدالله ، وأبو عبدالله . هل كان للشاعر اسمان أو اسم آخر لم تذكره كتب التاريخ ؟ نحن لانعرف . كل ما نعرفه أن أصحاب التراجم خلطوه بآخرين كسحيم بن وثيل الرياحي ^(٧) ، مما يعني أن سحيمًا يقع في دائرة الغموض ، فالشك في الاسم يضع صاحبه في سياق الخيالي الذي لم يتعين ويرى ، ويتفق على علامات تفرقه عن غيره . وبالفعل فكتب الأسماء التي اطلعت عليها لم تذكره . قد يرى البعض أن الشك في الاسم راجع إلى عدم أهمية صاحبه ، لكن من يحدد الأهمية في مثل هذا السياق ؟ إنها الثقافة . وقد لا ترتفع قمة سحيم إلى قمة سامقة كامرئ القيس . هذا صحيح ، لكن صحيح أيضاً أن شعره القليل الذي سلم من التدمير ، نبئنا أننا أمام شاعر يعتد به ، أهميته تجاوز الآخرين الذين ملأت الثقافة بهم السهل والجبل .

اسم سحيم ، إذن ، ينبئ عن غرابة ووقوفه على حافة السديمي ، ربما لكونه عبداً ؛ فالعبد يكاد يأخذ وضع النغلة الذي لا يعرف أبوه . إن كونه عبداً يعني أنه لا أب له ، فأبوه مجهول كاللقيط ، ومن شأن هذا أن يمويه على مكانته من الناس .

أضف أنه أت من المجهول فعلاً ؛ من مكان غامض لم يستطع الرواة تحديده بدقة : أهو النوبة أم الحبشة . مع ذلك فسحيم ناء بعبء بنوته لأب مجهول ، فلم يأخذ كوريث من وارثه سوى عبوديته . ولعل هذا يفسر احتمال أن يكون اسما : سحيم أو حبة اسمين أو لقبين غلبا عليه فيما بعد ، فشهر بهما .

هنا ، لابد من السؤال عن علاقة الشاعر باسمه . أكان للاسم أثر فيما سيؤول إليه من مروق ، وتحد ، وولع يذكر الملذات ، هذا لو افترضنا أنه كان يحمله منذ الطفولة ، أم منذ مجيئه إلى شبه جزيرة العرب ؟ الشاعر - أي شاعر - يقيم علاقة من نوع خاص بأشياءه الحميمة ؛ فقد يكره صورته كالخطيئة ، وقد يحبها كعمر بن أبي ربيعة ، وقد يحب مهره ويناجيه كعنترة ... إلخ . أما الاسم اللصيق بصاحبه ، فهو مفردة لا تغيب عن نص الشاعر ولو تقنعت . وفي الشعر العربي كان يغلب اسم أو لقب على الشاعر فيشهر به ويشحب الاسم الأول ويتراجع . أما في العصر الحديث ، فتغير الأسماء

رأيت نساء الحارثيين غدوة

بوجه براه الله غير جميل

فشبهننى كلبًا ولست بفوقه

ولا دونه إن كان غير قليل

(ص ٦٩)

رأت قَتَبًا رثا وسحق عباءة

وأسود مما يملك الناس عارياً

سحيم، إذن، يمشى بين الناس مثقلاً بعلاماته الدامغة: الاسم والسواد، ويضيف ابن قتيبة إليهما العلاط^(٨). وهو خطوط تجعل سمة في العنق أو الوجه. ومن سَمَوْه على هذا النحو يسمى المعلاط، وحين كان سحيم يمشى فى الأسواق، ويرتحل فى الصحراء، كان كل من تقع عيناه عليه يتعرف على العبد فيه: الاسم المروّع، وسواد الجلد، وخطوط الوجه، والرثانة، والقتب، وسحق العباءة، فإذا تكلم وشى ارتضاه بأصله.

تلك علامات سحيم وهى تستدعى العلامات التى وسمت بها الثقافة المختلفين معها فى الدين، هؤلاء الذين كانوا يسرون قتل عليهم أسماؤهم، وسحائهم، وأزيائهم.

السواد

فى (مجمع الأمثال) يسرد الميدانى قصة «فاقرة»^(٩) زوج مرة الأسدى. دهمها الزوج مع عبدها، فشبهت شهقة، وماتت. هذه القصة تلوح لى كأنها ترشح لنواة حكاية كبرى، هى حكاية البيضاء التى تنتصر لمباهج الجسد، فترضى بالتنزل إلى درك اشتهاى العبد وجماعه، والتى ينزل بها العقاب. وهى القصة التى ستحول إلى معضلة دالة على حيرة معرفية فى حكاية الملكة البيضاء، زوج شهريار التى خانت مع العبد، والتى ستكون الحكاية الإزار لأعظم نص سردى يعرفه العرب، وهو (ألف ليلة وليلة).

ثمة خيط ما يربط سحيم بضجيع فاقرة وضجيع زوج شهريار من بعد؛ لونه واثمه، ومصيره.

لكن ثمة خيطا يربط سحيم بوحشى؛ كلاهما أسود حبشى؛ وكلاهما رامى قوس؛ وكلاهما موضوع فى سياق

عتمة الداخل ودكنته. سحيم نزا على نسوة أسياه، وبشعره جاوز ما حدث له معهن: التبدد والهباء، والصمت والستر، بأن منح الحدث [الأحداث] بهاءً يجاوز اللغة إلى الكتابة، إلى الشعر ديوان العرب. والثانى اشترى حريته بحريته كمن لسيد قرشى مؤمن هو حمزة بن عبدالمطلب، وصرعه. لا تنسى الثقافة من يخرج عليها، من يتقصّد جرحها وإيلامها، لذلك إن لم تستطع الإغارة عليه ومحقه، تبحث له عن طرائق أخرى. وحشى أسلم، ودخل فيما دخل فيه الناس. مع ذلك يشاح عنه، ويدخل فى غياهب النسيان، ويظل فقط منه ذلك العبد القبيح الأسود المتواطىء مع أنثى موتورة، هى هند بنت عتبة، أكلة الأكباد، على الكمون لحمزة وقتله. أما سحيم فيقتل، لكن القتل لا يمحو أثره؛ شعره يجعله متأبياً على التدمير، مما يجعله فى مستوى آخر موضوع رغبة من الثقافة، ودليل قدرتها على الغفران. فهذا هو العبد الذى يرتضخ ويتأبى، يزاحم العرب الخلف فى تاريخ الشعر، بل يتخذ سدنة اللغة من شعره شواهد نحوية.

العربى أبيض كما تفهم الثقافة البياض. سكان الجنة أيضاً بيض، يشربون من كؤوس بيضاء، فلا سواد ولا شوب^(١٠). أما سحيم فأسود. يستطيع البحث الأركيولوجى أن يجد بيتاً هنا أو قصيدة هناك فى تمجيد امرأة سوداء. لكن الأمر لا يجاوز الرغبة فى المختلف الطريف، أى الرغبة فى قينة أو أداة متعة. صحيح أن الثقافة تبنت نموذجين لرجلين حبشيين - برغم أنها تنسب للرسول قولاً هو: «لا خير فى الحبش إن جاعوا سرقوا، وإن شبعوا زنوا»^(١١) - هما لقمان الحكيم وبلال المؤذن. لكنهما يمثلان إيجاب السواد، فيما يكتفى سحيم عن السلب؛ أولهما ممتلىء حكمة، وثانيهما آمن، فمنح مزية رفع الأذان، وكان صعود صوته ليسبق الفضاء صعوداً لمنط يتجاوز ما وصمته به الطبيعة.

سحيم أسود، والحضور يستدعى الغياب؛ أى أن السواد يستدعى نقيضه. وفى حالتنا سيكون نقيض العبد الأسود هو الحر الأبيض. لكن السواد يستدعى بياضاً من نوع آخر. أى - بياض يمكن أن يستدعى سواد شاعر عبد سود شعره وجرمه الأوراق، سوى بياض هو فى حقيقته سواد عميق، أعنى بياض البرص. بياض مخادع خلب يموه على لون الصحة

علاقة مشابهة بالجنان فى سورتين^(١٦). وفى الآيات جميعاً جاء ذكرها مقروناً بعضا موسى التى تتحول إلى حية. فهى إذن تأخذ طابع الكائن الحارس للنسب الأعزل فى مواجهة القوة العمياء. وعلى عكس العهد القديم لم يحملها القرآن مسؤولية إغواء حواء وآدم على اقتراف جرم عصيان الله، والأكل من شجرة معرفة الخير والشر. لقد نسب القرآن هذه الوسوسة فى صدريهما إلى الشيطان، مع أن قصة السقوط التوراتية كانت متداولة بين العرب قبل الإسلام. وهى القصة التى تنهاها الثعلبية فى (عرائس المجالس):

إبليس أراد أن يدخل الجنة ليوسوس لآدم وحواء، فمنعه الخزنة من ذلك. فأثى الحية. وكانت من أحسن الدواب التى خلقها الله تعالى، لها أربعة قوائم كقوائم البعير. وكانت من خزان الجنة. وكانت لإبليس صديقة، فسألها أن تدخله الجنة من فيها، فأدخلته فى فمها، ومرت به على الخزنة، وهم لا يعلمون فأدخلته الجنة. وكان قد دخل مع آدم الجنة لما دخل، ورأى ما فيها من النعيم والكرامة. فقال آدم: طيب لو كان خلداً، فاعتنم إبليس ذلك منه فأتاه من قبل الخلد... ثم إن إبليس أتى آدم وحواء، فقال يا آدم هل أدلك على شجرة الخلد وملك لا يبلى؟ قال نعم. قال: كل من هذه الشجرة، شجرة الحنطة... فأقسم بالله أنه لمن التاصحين... فبادرت حواء إلى أكل الشجرة (هكذا) المنهى عنها. ثم زينت لآدم حتى أكلها. فلما فعلا ذلك ابتلاها الله بأنواع متعددة من العقاب. وابتلى الحية بخمسة أشياء: قطع قوائمها، وأمساها على بطنها، ومسح صورتها بعد أن كانت أحسن الدواب، وجعل غذاءها التراب، وجعلها عدوة لبنى آدم وهم أعداؤها حيث يرونها يقتلونها^(١٧).

لقد ربط القرآن بين الحية والجنان فى قصة موسى، وربطت الثقافة بين الحية والشيطان فى تفسير قصة الطرد من الفردوس، كما ربطت بين الحية والمرأة فى حلف شيطاني، وفى أحد أيام العرب وهو يوم البردان نام الملك حجر المعروف

والعافية، ولذلك يحذر الآخرون من الاقتراب من صاحبه. إنه فى حالة سحيم يجرى من الداخل، فلا يتبدى بقعاً على نحو ما يعهد الناس فى البرص المعروف. لو كان مرضاً خارجياً لهان الأمر، لكنه داخلى بعيد الغور وقرين الموت. وعلى النقيض من المرض الواضح، أنبغى التعامل معه لا بالعزل والإفراد، ولكن بالبت. ولأنه «البياض» قد جاوز الجلد وتغور فى صاحبه، فلا مندوحة عن القتل، ليكون علامة، شاهداً يحذر، ويتوعد، ويكنى عن العنف الذى ينتظر الآخرين. الموت هنا ضرورى لكى يموت المريض وتحيا الجماعة التى خرق محرماً. أما العبد فهو ذبيح ضحى به دون قداسة. سواده الواشى بياض المرض يقود إلى بياض آخر، هو بياض الكفن.

السم والترياق

لكن الاسم كما قلت منذ قليل يحيل إلى الوباء؛ فسحيم يعنى الأسود. الأسود السالغ ضرب من الحيات المعروفة التى تملأ شعر العرب وحكاياتهم. سعى كذلك بسبب لونه، ولقدرته على الانسلاخ والتجدد. أما الحية فتتبدى حيواناً أرضياً زاحفاً، به جرأة وخبث، واقتدار على الأذى. ويبدو أن هذا ما حدا بالكتاب الوحيد المؤلف عن سحيم أن يقول إن سحيماً أو حية اسم أول لقب «نظر فيه إلى أعماله التى تشبه الأفعى لما فيها من جرأة وخبث»^(١٢). ويكفى أن يقرأ المرء أبياتاً مثل الأبيات التالية، ليرى كيف كان العرب ينظرون إلى الحية^(١٣):

لا ينبت العُشب فى وادٍ تكون به

ولا يجاورها وحش ولا شجر

ربداء شابكة الأنساب ذابطة

ينبو من اليبس عن يافوخها الحجر

لو سرحت بالندى ما مسها بلل

ولو تكنفها الحاوون ما قدروا

قد حاوروها فما قام الرقاة لها

وخاتلوا فما نالوا ولا ظفروا

ولم تأت الحية فى القرآن بلفظها سوى مرة واحدة^(١٤)، وأنت بلفظ ثعبان فى آيتين^(١٥)، ووضعت فى

في فضاء «الليالي العربية» الحية كائن وفيّ محب للخير. ففي حكاية «حاسب كريم الدين» - التي يسردها عرائس المجالس أيضاً - تظل ملكة الحيات ترعى حاسباً، وتطعمه الفواكه حولين كاملين. وتأخذ عليه عهداً ألا يدخل الحمام قبل مضي عامين حتى لا تموت. وحين يضطر حاسب إلى النكوث بعهدة معها، ويسلمها للوزير الشرير، تدله على طريق النجاة، والتخلص من الوزير، برغم خيانتها لعهدة معها.

هناك، إذن، صلة بين الحية على هذا النحو وبين سحيم، فهي تنطوى على الأضداد وتلك حال العبد.

العبد قادم من المجهول بقسمات نخيلها. وهو يغايرنا في اللون واللهجة، ولذلك ينطوى على التضاد. من ناحية هو مهدد لنا، بل قد يأخذ صورة الغازي الذي ينبغي إشهار الممانعة في وجهه، لكنه من ناحية أخرى ينطوى على الإغراء. إنه يأخذ سمت المتسلل المنسرب إلى حياتنا، كما ينسرب الماء في التربة. وكونه يغايرنا يوجب فينا التوق إلى تجريبه، ولمسه، وتذوق مغاييرته لنا في اللون والنبذة والأعضاء، كما يبعث فينا التحفز لمواجهته، ودحره، والنظر إليه بوصفه مختلفاً، موبوءاً، مهدداً للتجانس والصفاء والانغلاق على الذات. على هذا سحيم منبؤ محتقر، لكنه الكائن الذي تؤسره النصوص، فتخلق له فضاء الآبق، ناهش الجمال الأبيض، وموجب رغبة هذا الجمال في السواد والوسخ.

الشاعر أيضاً مرغوب ومرهوب في آن. تجيء الرغبة فيه من فحولته وقدرته على افتراخ المعاني البكر؛ في غوصه على ما يدesh، ويشغف به، ومن ثم فهو ينطوى على سحر ما، فله سلطة على المتلقى، تجعله يفعل فيه، ويوجهه، ويزين له ما لا ينبغي تزيينه. ومن هنا تأتي الرهبة منه. اقتداره على القلوب والأسماع يجعله حاملاً للسم والترياق، فالوجود الصامت الأخرس ينطق في شعره:

تزل القوافي عن لساني كأنها

حُماة الأفاعي ريقهن قضاء (٢٣)

نلاحظ أن الريق الذي يرتبط في الشعر بلعاب الحساء المانع للنشوة والمتعة، يأخذ هنا صورة مروعة هي صورة

بأكل المرار، فإذا بشعبان أسود سالخ يظهر على مرأى من زوج الملك، فيهوى عليه يريد أن يعضه، والملك يتحرك فلا ينال منه والزوج ترى وترجو لو عضه. حتى إذا رأى الأسود السانح عرس الملك المملوء لبنا سعى إليه وشربه ثم مجه، فقالت الزوج يستيقظ فيشرب فيموت فأستريح منه. ولما انتبه حجر طلب العس، ولم يكذ يرفعه إلى تشفيه حتى اضطربت يداه وأريق اللبن، فنظر إليها، يسألها عن الشعبان فقالت ما رأيته فقال كذبت والله (١٨).

ويدو أن الربط بين المرأة والحية، وبين الشيطان والحية على هذا النحو كاشف عن حيرة معرفية إزاء هذه الكائنات المتأبئة على الإحضاع.

إلى ذلك يربط القرآن - كما رأينا في قصة موسى - بين العصا بدلائنها الواضحة على عضو الذكورة وبين أنحية التي يقول ابن سيرين أنها ربما دلت في الأحلام على الزناة وضعهم، بل إن نوعاً منها هو القرزة شهوت بالنزو (١٩).

لكن الحية تأخذ صورة مغايرة لهذا الكائن الزاحف ذي الدم البارد المقرون بالشيطان. فقد نسب إلى المسيح أنه قال في الإنجيل «كونوا حكماء كالحيات» (٢٠). وفي الجاهلية عرفت الحية بأنها تطلب الثأر «فربما مات قاتلها، وربما أصابه خبل» (٢١). ويدو أن هذا ما نجد صداه في الفولكلور حيث الحية الأنثى تنتقم من قاتل ذكرها. ولذلك، على من يقتل ثعباناً ذكراً، أن يكمن لأنثاه، ويباغتها قبل أن تباغته وتنهشه. انتقام الحية من قاتل ذكرها يذكر بأنثى أخرى هي إيزيس في الأسطورة المصرية التي تقضى عمرها باحثة عن أشلاء زوجها، ثم تجامعه لتلد منه الابن المنتقم لأبيه.

وكما تأخذ الحية شكل الجبل الزاحف اللامع على الأرض، تأخذ أيضاً شكل الدائرة، أكمل الأشكال الهندسية. لكنها في الحالة الأولى تكون منطلقة، أما حين تتدور، فهي غالباً ما تكون جريحة، فتضع الجرح في فمها فلا تموت. ويدو أن هذا، فضلاً عن قدرتها على الانسلاخ، ما حدا بالعرب على الاعتقاد بطول عمرها (٢٢).

القضاء أو الموت. وهو معنى يعلن على لسان آخر بالزهو نفسه حيث:

الشاعر المنطيق أسود سالخ

والشعر منه لعبه ومجابه (٢٤)

هذا اللعاب القاتل السام يمكن أن يحور سلاماً، وذلك يحدث حين يرقى الراقون الشاعر «الأسود سالخ»:

وما زالت رقاك تسل ضفنى

وتخرج من مكانها ضبابي

ويرقيني لك الراقون حتى

أجابت حية تحت التراب (٢٥)

بل إن القوافي تأخذ لدى شاعر آخر هيئة الرقي التي تنزع حمات السخائم:

خذها مثقفة القوافي ربها

لسوابغ النعماء غير كنود (٢٦)

كالدرد كالمرجان ألف نظمه

بالشزر في عنق الفتاة الرود

كرقى الأساور والأراقم طالما

نزعت حمات سخائم وحقوق

إن الشعر حية، لعبها الموت. أما الحية فهي «منقوطة تحكى بطون صحائف» (٢٧) كما يقول أبو هلال العسكري، وفي الصحائف حيات مناكير» (٢٨) على حد تعبير الأقبيل، ولذلك «يسمى القلم أسود تشبيهاً بالحية في لينه واستوائه» (٢٩).

هذه الحية المنطوية على السم والترياق، المرغوبة المرهوبة في آن، هي ما نحاول الإيديولوجيا أن ترقى لها الرقي لتنتقى حماتها، أو تعد لها المصارع.

الشاعر والراعي

يقدم نص الثقافة الشاعر العبد وكل شيء يدفع به نحو مصيره: لعنة العبودية والسواد، لعنة الشعر، ولعنة الغلظة التي لا ترتوى. وهو مصير أنبأ عنه عثمان بن عفان الذي أبى أن يشتريه قتالا: «لا حاجة لنا فيه، لأنه إن شيع شيب بنساء

قومه، وإن جاع هجامهم» (ص ٥٥). وقد تحققت نبوءته سريعاً، فسرعان ما انتشرت أشعاره، خالقة فضاء يملأه كائن مختلم، غلمته لا ترتوى. وهي إلى ذلك غلظة شاعر عبد، اختلطت بضرب من الولوج بالشعر الهادى. ولذلك يذكر الرواة أن عمر بن الخطاب حين سمعه ينشد:

فلقد تحدر من جبين فتاتكم

عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص ٥)

قال له: وملك إنك مقتول (٣٠).

وقيل إنه أنشد عمر يائته «الدياج الخسرواني»، فقال له لو قلت شعرك مثل «كفى الشيب والإسلام للمرء ناهياً» لأعطيتك عليه. وقيل إنه قال لو قدمت الإسلام على الشيب لأجزتك. قال «ما سمرت» يريد «ما سمرت» (ص ٥).

العبارة الأخيرة التي رد بها الشاعر على الخليفة، والتي يحرص الراوى على كتابتها كما نطقها العبد الذي يرتضخ، تكشف عن معنى للشعر قد لا يتمكن الشاعر من شرحه بوضوح، لكنه يحسه بقوة: أتعني عبارة «ما سمرت» أنه لم يكن إيان النظم في حال تمكنه من التوقف والتحديث في عيني الإيديولوجيا المراقبة، أم تعني أنه لم يشعر بضرورة تقديم الإسلام على الشيب؟

الإسلام مفهوم قد يكون حتى نطق الشاعر لهذه العبارة لم يتعمق بعد في نفسه، بحيث يصبح موجهاً للخطاب. أما الشيب فهو معطى من معطيات الجسد، أو هو مظهر فاعلية الزمن على هذا الجسد. ولأن الشاعر العبد يعيش في قبيلة سارعت بالارتداد عن الدين الجديد، وينظم لا طلباً للعطاء ولا كدحاً خلف تزيين الإيديولوجيا فإنه مشدود إلى المعاني التي تتصل بوجوده هو، كأن القصيدة امتداد جسده الذي يتهدده كل من حوله: العبودية والزمن. ولذلك ما إن انتهى من هذا البيت حتى هيمنت صاحبه على فضاء القصيدة، حتى يصل إلى هذه الأبيات:

وبقنا وسادانا إلى عُلجانة

وحققت تهاداه الرياح تهاديا

الكلام الأول قبل الإسلام، صاحب الكلام التالي للقرآن والحديث وما ينتج عنهما من معارف مباشرة، هناك تلك العلاقة القائمة على الارتياح بين الإيديولوجيا والشعر. فهي فيما ترغب فيه تريد أن تدمجه في سياقها باحتيازه وجعله إحدى أدواتها. قراءة النبي للبيت على النحو السالف تدمر جسده، ولذلك اختلت موسيقاه، وهي كقراءة عمر تقدم ما هو أخلاقي (الإسلام) على ما هو جسدي متصل بالشاعر الذي بذل شعره وحياته لحقائق الجسد، وأحلامه.

سحيم والأنوثة

لقد أرادت الإيديولوجيا تأميم صوت الشاعر، أرادت له أن يكف عن رمية النرد التي تصله بديونيزوس لكي يتوحد مع نموذجها حسان بن ثابت الذي دخل شعره في الخير فلان، لكنه رفض هذا التوحيد واختار أن يتسب إلى أب آخر هو نقيض حسان تماماً، وهو امرؤ القيس. لتذكر أن سحيم لا ينتمى إلى سلالة امرؤ القيس على مستوى الشعر فحسب، بل كان امرؤ القيس أيضاً سلفه في اللعنة. فكما ارتكب سحيم تابو الزنا مع زوج سيدة، اتهم حجر ابنه امرؤ القيس بأنه نزا على امرأته، أى ارتكب أو همّ بارتكاب سفاح المحارم. وبيتا امرؤ القيس (٣١) :

فمثلك حبلى قد طرقت ومرضع

فألهيتهها عن ذى تعائم محول

إذا ما بكى من خلفها انصرفت له

بشق وتحتى شقها لم يحول

وهما بيتان يكتبان ببراعة امرأة ممزقة بين أمومتها وتحقق شهوتها، مما جعل كثيراً من الناشرين المحدثين يتركون فراغا في موضع البيت الثاني. أقول إن هذين البيتين يذكران بالبيتين التاليين لسحيم :

فإن تضحكى منى فيا رب ليلة

ترككت فيهما كالقبياء المفرجا

أخذت برجليها وطامت رأسها

وسبست فيها اليزانى المحدثا

(ص ٥٩)

توسدننى كفا وتثنى بمعصم

على وتحوى رجلها من ورائيا

وهبت لنا ربح الشمال بقرة

ولا ثوب إلا بُردها وردائيا

فما زال بردى طيبا من ثيابها

إلى الحول حتى أنهج البرد حاليا

سقتنى على لوح من الماء شربة

سقاها بها الله الذهاب الغوايا

وأشهد عند الله أن قد رأيته

وعشرين منها إصبعا من ورائيا

أقبلها للجانبين وأتقى

بها الريح والشفآن من عن شماليا

... إلخ (ص ١٩ وما بعدها).

وكما ذكرنا فإن الرواة يذكرون أن عمر حين سمع القصيدة هتف به وملك إنك مقتول. ولا شك أن في الياثية ما يسوغ قتله من وجهة نظر الإيديولوجيا. يكفى أن الشاعر يشهد على نفسه فيها بـ «الزنا»: «وأشهد عند الله أن قد رأيته / وعشرين منها إصبعا من ورائيا»، وهو البيت الذى فسر هكذا «علاها والتحفث عليه، ففقدت يديها ورجليها، فصارت أصابعها العشرون من ورائه» (ص ٢١). إن قول عثمان الكاشف عن حصافة شيخ بدوى ونبوء عمر، كلاهما يتجاوب مع الأثر المرفوع إلى النبي الذى تمثل بشيء من شعر الشاعر: يروى أنه تمثل «كفى بالشيب والإسلام للمرء ناهيا» فقال أبو بكر «إنما هو كفى الشيب والإسلام»، فأعادها النبي، فقال أبو بكر: أشهد أنك لرسول الله (وما علمناه الشعر وما ينبغي له) (ص ٥).

فى هذا الخبر المروى عن النبي يحاول خطاب الثقافة أن يؤكد إحدى مقولات الإيديولوجيا: سمو النبوة عن الشعر. وهى «نقطة سجالية قيلت فى الرد على اتهام القرشيين للنبي بالشعر. هذا واضح لا لبس فيه. لكن خلفه دلالات أخرى، هناك فضلا عن التراتبية التى جددت على المجتمع والثقافة بفعل الإسلام؛ وهى تراتبية تجعل الشاعر، الذى كان صاحب

ليس غريباً أن يقرن الشاعر نفسه بالأنوثة، خالقاً نصاً له طابع حلمي، نص يبحث عن السري، المغيّب، الذي لا يمكن الدفاع عنه، بل يمكن فقط كتابته:

كان الصبيريّات يوم لقيننا

ظباء حنّت أعناقها في المكاس

وهن بنات القوم إن يشعروا بنا

تكن في بنات القوم إحدى الدهارس

فكم قد شققنا من رداء مُنير

ومن برقع عن طفلة غير عانس

إذا شق برد شق بالبرد برقع

دواليك حتى كلنا غير لابس

(ص ١٥ / ١٦)

لنتذكر أننا هنا نتعامل مع نصوص مراوغة، ومع صورة سحيم كما تتبدى فيها، غير مشغولين بالحقيقة التاريخية (المرعومة). قد يكون المشهد الذي تقدمه الأبيات غير واقعي وقد يكون بقايا حفلات ماجة منسربة من الماضي. يهمنا هنا فقط أن الشاعر يوضع نفسه مع الإناث، وأنهن يمارسن معه ما لا يستطيعن مع غيره. إنه السيد أعلى وهن «تحتة»، أما العبد فمثيلهن في الرتبة والمنزلة، ومن ثم يستطيعن أن يتحررن من أردية الوقار معه. أن يطلقن العنان لرغبتهن المكبوتة، كأنهن مع أنفسهن دون عين تراقب وترصد. العبد الشاعر يمكنه أن ينفلت من وطأة التقاليد، ويفهم المعاشاة بشق الشباب و«شدة المعالجة»، ويمكنه تحويل هذا الانفلات إلى شعر، يمنح المشهد بهاءً، ويحرره من سطوة الهباء والتبديد؛ كأنهن هكذا يندمجن مع العناصر الأولى ويجاوزن مرتبتهن إلى مرتبة فيها يتحولن إلى رموز.

إن نص الشاعر هنا ضدّ لنص الثقافة. صحيح أن كليهما يضعه في قران واحد مع الأنوثة. لكن فيما يومي نص الثقافة إلى تنزله وتنزلهن، إلى الأفمى الرقطاء التي ترغب الأنثى وتغويها، بمجد النص الشعري والشخصي والجسدي، ويدرج الشاعر مع المرأة التي يتحصن بها والسيل الذي يجب المحل. الثقافة تقول إنه أسود، وهن تسودّ وجوه آباءهن حين

الفارق بينهما أن بيتي سحيم ينطويان على قدر من الوحشية، هي قرين الغل الذي توججه عبوديته. فيما يأخذنا البيت الثاني لامرئ القيس إلى فضاء آخر من صراع العاطفة والعاطفة المتولدة عنها، والأبيات الثلاثة تضع الرجل والمرأة في سياق عناصر الطبيعة الأولية.

ولا شك أن امرأ القيس قد صاغ في شعره نمطاً أنثوياً سرعان ما صب في نصوص كثير من الشعراء. وفي النصوص القليلة التي نجت من شعر سحيم يبرز هذا النمط الأنثوي بجلاء. فأنثى امرئ القيس بيضاء، وجهها يضئ الظلام لضجيجها كأنه مصباح أو جمر، هضيمة الكشح، ريانة، يتضوع المسك منها، شعرها كفنو النخل، تشبه بيضة الظليم... وفي يائسة سحيم التي اقتبسنا بعض أبياتها منذ قليل، تبدو المرأة فاحمة الشعر، جيدها كجيد الريم، ووجهها مضئ كأن الثريا علقت فوق نحرها، أو أن جمرها أذكته الريح... إلخ. وفي نصوص أخرى يتحدد لونها بالبياض، وتفتقرن بالصفاء الذي يسم بيضة الظليم.

وقد تعلم سحيم من امرئ القيس وصف الأعضاء وصفاً متأنياً، ومن خلال توقفه أمام عضو واحد هو الفرج، يمكن أن نفهم خوف الثقافة من أشعاره، ورغبتها فيها في آن (٣٢).

- من كل ببيضاء لها كعشب

مثل سنام البكرة المائر

(ص ٣٤)

- أبصرتها تعيل كالوسنان

من الظباء الخرد الحسان

تمشى بمثل القدح الجيشاني

(ص ٥٨)

وواضح هنا أن الشاعر قد «أوغل في النظر» وأوغل في التعرف، مانحاً الفرج صدارة المشهد. في البيت الأول يقيم علاقة بين المرأة والناقة، بين الفرج والسنام المائر للفتية من الإبل. وفي المقتبس الثاني يربط بين الوسن الناعم ومشية العذراء التي تمشى بما يشبه الكعب المكفوء أو «قدح الحبشان» كما في إحدى القراءات (ص ٥٨). ولذلك،

- ولم أر مثلى مستغنيا بشربة

ولا مثل ساقينا المصدر ساقيا

(ص ٢٤)

الكنى إليها عمرك الله يافتي

بآية ماجئات إلينا تهاديا

تهادى سليل فى أباطح سهلة

إذا ماعلا صمداً تفرع وادياً

(ص ١٩)

ما الذى تعنيه مائة النساء فى صحراء قاسية كسبه
الجزيرة. إنها تعنى ثقل وطأة الجذب، وتوق الشاعر إلى
الطراوة والصفاء وعناصر الخلق الأولى. بهذا تأخذ المرأة وضع
المنقذ، سواء لدى سحيم أو امرئ القيس. ولعل هذا ما يفسر
كثرة أسماء النسوة فى شعر هذين الشعارين. فلدَى امرئ
القيس أم الحويرث، والرباب، وفاطمة، ولدى سحيم غالية،
وسمية، وعميرة... إلخ.

يبد أن هذه الكثرة من الأسماء تشير لا إلى محبوبة
واحدة فقط كبشينة أو لبنى أو ليلى، بل إلى الدلالة على
الأنوثة جميعاً. كما أنها تؤكد ما يصاحب الشاعر من نفحة
تقربه من الخيال.

الشاعر فى أخذود النار

الخيال هنا ليس نقيض الحقيقة، بل تأكيد على خول
الشاعر إلى معنى، قد يرفض فى مستوى لكن يهفى إليه فى
مستوى ثان. فالثقافة التى وصم نهبها سحيماً بالفحش
والتبذل والمخاتلة ترغب هذا الشاعر، فتعنه بعداً رمزياً يجاوز
التاريخ. لتأمل كيف يصوغ نص الثقافة حادثة قتله:
ابن حجر فى الإصابة:

أن امرأة من بنى الحساس أسرها بعض
اليهود فاستخلصها لنفسه، وجعلها فى حصن
له. فبلغ ذلك سحيماً فأخذته الغيرة، فمازال
يتحيل حتى تسور على اليهودى حصنه فقتله،
وخلص المرأة فأوصلها إلى قومها فلقيته يوماً

يشرون بهن. أما الشعر فيتعهد نار الرغبة، ويوججها، فى
نمط من عبادة اللذة التى تقترن فى نص الشاعر بالألم.

هل قتل سحيم بسبب ارتكابه المحرم، أم لأنه كتب هذا
التابو، وصقله، وزينه، ودعا إلى إحلاله محل نقيضه؟

أغلب الظن أنه قتل ولم يطبق عليه حد «الزنا»، الذى
لا يوجد شهوده الأربعة. وشهادته فى شعره على نفسه لا
تصلح أن تجعل منه «ماعزاً» آخر، فهى تحوطها الريب من
كل صوب؛ لسبب بسيط هو أن الشعراء يقولون ما لا
يفعلون هائمى فى كل واد، خالقين لنصوص لا يمكن
القضع بدقة إشاراتها إلى المرجع.

نص الثقافة يحول الشاعر من سارد إلى مسرود عنه.
على الأحرى يتداخل النسان يصب كلاهما فى الآخر،
فيتقرنان، ليخلقاً فضاء واحداً. هذا معناه أن نص الثقافة
السارد وهو يحاول حصار الشعر، والتصويه على أنا المتكلم،
يخون مقصده، فيكشف الولع بالمسرود والرغبة فيه. ولذلك
يصبح سحيم شاعراً، وللشاعر لحظة زمنية يولد فيها هى لحظة
البدء بالشعر، حين ينطق بأول بيت. طقس البيت الأول هذا
شبيه بلحظة مولد البطل، أو ابتداء أمر الصوفى:

إن أول ما تكلم به عبد بنى الحساس من الشعر،
أنهم أرسلوه رائداً فجاء وهو يقول:

أنعت غيثاً حسناً نباته

كالحبشى حوله بناته

فقالوا شاعر والله. ثم انطلق بالشعر بعد ذلك. (ص ٦٨)

ما يشير فى هذا البيت أن سحيماً وهو ينطق أول بيت له
لم ينس مسقط رأسه الحاضر فى التشبيه «كالحبشى حوله
بناته»، ليربط بين الغيث حسن النبات والحبشة التى تقترن
بالبنات، اللائى يتبدىن مائيات دوما:

- وإنى لأسقى من مياه كثيرة

وإن قال أهل الماء إنى مصدر

فما بال ماء لست ذائق طعمه

على لذة إلا ونفسى ترعد

(ص ٥٦)

فقالته له: يا سحيم، والله لوددت أنى قدرت على مكافأتك على تخليصى من اليهودى. فقال لها: والله إنك لقدر- على ذلك. وعرض لها بنفسها، فاستحيت وذهبت. ثم لقيت مرة أخرى وعرض لها بذلك فأطاعته. وهويها وطفق يتغزل فيها، وكان اسمها سمية؛ ففطنوا له فقتلوه خشية العار. (ص ٦)

الخالديان:

أنه لما أطال التشبيب بنساء قومه بمثل قوله «وهن بنات القوم إن يشعروا بناه تأمر قومه فى قتله، واجتمعوا لذلك فى شرب لهم، وأحضره معهم. وكان شجاعاً رامياً، وله قوس لا يفارقها ولا يقدر أن يوترها غيره. فلما أخذ فيهم الشراب قال له بعضهم: يا سحيم. أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كتاباً؛ قال: نعم. قالوا له حتى ننظر؛ فأمكنهم من نفسه حتى أوثقوه بالوتر. قالوا: اقطع؛ فانتحى فيه فلم يقطعه. فحين رأوا ذلك وثبوا إليه بالخشب فضربوه حتى كادوا يقتلونه. ثم تعادلوها فى أمره وتركوه رحمة له فمرت به امرأة من نسايتهم وهو مكتوف فنظر إليها وهم يسمعون:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة

ترككت فيها كالقباة المفرج. (ص ٦)

نفظويه عن منصور الحرمازى:

لما عزموا على قتل سحيم، انطلقوا به إلى الموضع الذى أرادوا قتله فيه فضحكت منه امرأة كان بينها وبينه هوى شمانية فقال لها:

فإن تضحكى منى فيارب ليلة... إلخ

ولما أرادوا قتله أوثقوه كتاباً وقربوه من نار كانوا يسطلون عندها، وجعلوا يحمون عيدان العرفج الرطب ويضربون إسته بها ويرتجزون عليه ويقولون.

أوجع عجان العبد أو ينسى الغزل

بالعرفج الرطب إن الصوت انخزل

قال: ومرت به التى اتهموه بها، وهو مقيد، فأهوى لها بيده، فأكثروا ضربه، فقال:

إن تقتلونى فقد أسخنت أعينكم

وقد أتيت حراماً ما تظنوننا

وقد ضمنت إلى الأحشاء جارية

عذب مقبلها مما تصونونا

فشدوا وثاقه. فلما قدم ليقتل قال:

شدوا وثاق العبد لا يفلتكم

إن الحياة من الممات قريب

فلقد تحدر من جبين فتاتكم

عرق لها فوق الفراش وطيب

(ص ٥٨ / ٥٩)

رواية الزبير بن بكار:

فلما سمعوا شعره جمعوا له خطبا كثيرا، ثم جعلوه حظيرة ضخمة، ثم أوثقوا العبد برجله ويده، ثم أدخلوه الحظيرة وأرسلوا النار فى الحطب. قال فسمع وإنه ليتقنع يقول:

لئن ورثوها مُشعلين لربما

جعلتُ لهم فوق العرائن ميسما

(ص ٦٥)

فى نص (الإصابة)، يتجلى على نحو لامرأ فيه تسليم النص بجرم الشاعر الذى يتحدد فى الهوى والتغزل فيمن يهوى بفحش وتبذل. لكنه فى الوقت نفسه يحاول أن يستل قدراً من ثقل الجرم، بموضعة صاحبه فى سياق تطلبه الثقافة وترضى عنه. فهو يقدمه بطلاً منقذاً، لكنه فى لحظة ما ينحرف. لدينا هنا بطلان؛ الأول فارس مندمج فى الجماعة، حامل لقيمها فهو كالعربى القح تأخذه الغيرة على النساء

لغزله ولم يحركوا ساكنًا في سبيل إنقاذها النص أيضًا لا ينتبه. كما لا ينتبه إلى أن سحيمًا الضعيف تجاه المرأة هكذا ينفلت من قبضته ليحوز إعجاب قارئ الحكاية، فقد انتقل من موقف الرجل الضعيف تجاه لذادة الجسد إلى العشق . الاتصال الجسدى إذن ليس محض نزو وفحش بل يمكن أن يقود صاحبه إلى الحب، ليأخذه الحب إلى البوح فيم البوح عنه.

أما في رواية الخالدين فنجد البنية نفسها: القوى الشجاع بقومه التي لا يفارقها في مقابل العاجزين عن مواجهته. لكن هذا القوى الشجاع ليس بطلاً خيراً، إنما هو فاضح الحرائر اللائي يتغزل فيهن. فيما يأخذ الآخرون، مثل الجماعة وضع اليد الباطنة. لكن المشكل أن النص فيما يرفع شعار قتله لإدائته يقول عكس ذلك. لأن ممثلى الجماعة أجين من مواجهته كما يواجه الفارس الفارس. بل هم مثل يهودى-رواية الإصابة المتحصن بحصنه المنيع، وهم يتحصنون بالحيلة التي تقوم على نصب مصيدة لرامى القوس الذى لا يمكن مواجهته، لذلك توسلوا بالخمر واللعب وإيقاظ التحدى فيه: «أراك تقطع وتر قوسك هذه إن شددت به كفافاً»، بهذا ينتطيعون التحيل عليه واستدراجه إلى المصيدة. وطبعاً يفشل فى قطع الوتر، ويقع ويعجز عن الدفاع عن نفسه. لقد تحولت الأداة التي يذب بها عن نفسه إلى أداة تجرده من قوته.

لكن الروائتين الأخيرين تدوران حول دلالة واحدة لا تناقض دلالة الروائتين الأولى والثانية وإنما تختلف عنهما. فى الروايات الأربع ثمة الحكم الذى صدر، والنية التى بيت لقتل الشاعر الغزل. وثمة الدافع وراء هذا كله، أعنى لا جرم النزو على النسوة، بل جرم الشعر النمام الفضح الذى تسير به الركبان. أما الشاعر الذى يتبدى فى الروائتين شجاعاً رامياً، فهو هنا مجرد من قوته البدنية لأنه موثوق كشافاً. إنه مثل شمشون الذى فقد قوته بتجريدته من مصدرها. ومن ثم بدئ بتعذيبه لكى ينسى الغزل. ولأنه كان يمعن فى التحدى بإنشاده وإصراره على جرمه، وضع فى النار. المشهد يذكر بإبراهيم الخليل المسلم الحنيفى الذى وضع فى النار فكانت

والثانى ذئب. الأول مسلم والثانى يهودى. والثقافة تنظر لليهودى بوصفه آخر. هو ليس فاقداً للإيمان فحسب بل منحرف بكلام الله، منكر لنسوة الإسماعيلى الذى بشرت به التوراة. ولأنه مجرد من الإيمان والصدق، لابد له أن يسلك سلوك ذئب يخطف ثم يتحصن بحصنه المنيع. لكن الفارس المؤمن لا تنقصه الحيلة. بل ظل يتحيل حتى تسور عليه حصنه وقتله. هل كان بنو الحساس يقيمون على مقربة من يهود؟ وهل فعلاً قامت حرب بينهما بعد الإسلام، وهل ثمة ما يسوغ قيامها. لا تشغل حكاية (الإصابة) نفسها بهذه التفاصيل، بل تقدم مثل الجماعة والآخر لتكشف عن رؤيتها لنفسها وللآخر فى آن.

ثم إن النص ينتقل بعد ذلك لمرحلة أخرى ينقلب فيها الفارس إلى نقيضه، الأخرى أنه ينطوى على ضعف ما، على ضرب من الهشاشة الأخلاقية يتمثل فى الولع بالنساء. وهو ضعف يتجلى حين يلقى المرأة التى أنقذها. لنلاحظ أن الحكاية قريبة من حكاية العاشق المغامر الذى تخطف حبيبته فينقذها. وبالطبع يتزوجها فى النهاية. ويبدو أن ذلك ما تقود إليه الأحداث على نحو مراوغ. فالسيدة التى خطفت ثم أنقذت تشعر بـ «الدين»، ومن ثم تود أن تكافئ البطل المنقذ. هنا يظهر ضعف البطل الذى يريد مكافأته من «شرفها». لكن السيدة «تستحي» وتذهب. صحيح أن اليهودى أسرها واستخلصها لنفسه، مما يشى بأنه نالها إلا أنها كانت مجبرة. والحكاية تغلق الباب فى وجهنا بخصوص السيدة، فهى محض مسوغ لحكاية سحيم. نحن لا نلج عالمها، لا نعرف شيئاً عن مشاعرها تجاه سحيم. هى فقط مسرود عنها ومخطوفة ومولج فيها - لا لها - فقط. على أى حال يبدو أنها قررت فى المرة الثانية أن تتخلص من دينها فتطيع العبد المنقذ دون أن تفتن إلى أنه شاعر. المشكل أن هذا العبد الأحمق لم يكن فقط طالب لذة بل هو قابل للتورط فى الهوى. كما أن نالها حتى هويها، وطفق يتغزل فيها دون أن ينتبه أنه هكذا يشى بنفسه وأن الشعر نمام. الشعر نميمة عن قائله وعن الآخرين، لذلك تقول الحكاية إنهم فطنوا له. من هم هؤلاء الذين فطنوا له ولماذا غضبوا

أو أنصاف ملتائين. إنما هي في حاجة إلى علامة مكتملة؛ إلى من ينهض بعبد يجاوز الطموح الصغير إلى طموح المثال الذي يبتدئ الأمر؛ يدشنه ويوغل فيه. لذلك يتبدى سحيم مندفعاً إلى غايته، حاثاً الخطي بعناد نحوها، كأنه هو. أيضاً يرغب مصيره، ويحمل بين جنباته الوقود اللازم للوصول إليه.

لو كان قد ألقى به في قبيلة أخرى غير قبيلته فلربما أمكن له أن يفلت من مصيره، فلو كانت قبيلة أخرى أو مدينة أخرى تختلف عن قبيلته أو مدينته، لحوصر فيه «الشر» وارتعشت ذوابته وانطفأت، لكنه بيع لهذا البطن الصغير من قبيلة أخص ما عرفت به في تاريخ القبائل هو القتل، والردة والرغونة. فقد قتل الأسديون فارس تميم عتيبة بن الحارث، وصخرأخا الخنساء، وربيعة أبا ليبد، وحجراً أبا امرئ القيس. كما ظهر فيها مدع للنبوّة هو طليحة بن خويلد الذي هاجم المدينة في خلافة أبي بكر. لذلك لم تشفع شجاعة رجالها في الإسلام الفاتح في التقليل من أثر فعلتهم. من هنا لن يكون غريباً أن يسلقهم الجاحظ بلسانه، فيتهمهم بأكل لحوم الكلاب بل لحوم البشر أيضاً. ومن قبل هجاءهم امرؤ القيس ووصمهم بأنهم عبيد العصا. (٣٣)

لقد لخص سحيم نفسه قائلاً «أسود مما يملك الناس» وهذا هو العبد في شبه جزيرة العرب. إنه شيء مملوك. فكما يملك العربي سيفه أو فرسه يملك قبيلته وعبده، الذي لا يعدو أن يكون بضاعة استبضعها من آخر أو حازها بسيفه. ولذلك لا تجوز ولاية العبد ولا يرث. فقط يمكن أن يعتق أو يورث أو يهدى، أو يباع.

لكن العبد أيضاً من لا ماضى له. السيد يرث عن أبي ماله ووجاهته واسمه في مقابل أن يدرج نفسه في ماضى الأب وشماله، وقيمته، باختصار أن يتبنى علاماته وهويته فهو يرث ثقل المال وثقل الاسم والعلامات، فإذا حاد عنهم أو نفضهما عن نفسه، حرم من الإرث؛ طرد أو نفى، أو أفر أفراد البعير الأجرب. أما سحيم فهو كما قلنا منذ قليل آد من المجتهول، بلا اسم يثقله، بلاعب عليه أن يواصل الحية تحت وطأته. ولذلك فهو لا يملك سوى لحظته الحاضر

برداً وسلاماً. أما الشاعر هنا فهو سلب النبي لذلك احترق. الغريب أنه وهو يتقفع سمعوه ينشد. أى أن تجريده من قوته البدنية لم يجرده من شجاعته. فيأخذ صورة المؤمن الذي يطرح في أخطار النار. كأن الإيغال في التحدى يكشف عن ولع الشاعر بإيلام الجماعة التي خرق محرماً. وفيما يأخذ المدان هيئة المؤمن الذي يقدم للقتل، تبدو الجماعة ممثلة في منفذى حكم الإعدام، كأنهم وثيون يرفعون مقدمة لإله مولع بالدم.

لكن علينا أن نلاحظ انقلاب الأدوار في الروايات الأربع. في رواية (الإصابة)، البطل ضد أى اليهودى هو مثل القوى البدائية المتوحشة، فيما يأخذ سحيم هيئة القوى التى تبصر بالإيمان والحيلة (العقل). أما فى رواية (الخالدين) فالأمر معكوس. سحيم هو القوة الباطنة المقرونة بما يقتلع ويدمر، فيما يكون قتلته مروّضه بالحيلة والخداع. وهو الأمر نفسه فى الروايتين الثالثة والرابعة.

والروايات الأربع تنطوى ككل ما روى عنه على الرفض ونقيضه، على الإدانة والرغبة فى المدان، وهو ما يتجاوب مع إدراج الساردين له فى المقدس حين يتمثل الرسول بشعره. وحين تمنحه الثقافة ما لا يمنح إلا للأبطال والشعراء والعشاق. أعنى حين خلقت طقس أول نطق له بالشعر. بهذا غرسته الثقافة فى اللغة، لغة الشاعر العبد الأعمى الذى يرتضخ، مع ذلك ينظم بلغتها المقدسة الثابتة على الأعاجم.

حافة الشعر المدببة

من هناك إذن، من أفريقيا، حيث انتزع الطفل الذى سيقدر له أن يحمل اسم سحيم إلى ديار الأسديين فى شبه جزيرة العرب، كان لابد من الموت على هذا النحو المشير المرغوب فيه. كان لابد للثقافة العربية من عبدها الأبق هذا، ولو لم يوجد لخلقته خيلقاً، تماماً مثل عشاقها العذريين، ومخشيها، وقتلتها، وهؤلاء الغامضين فيها، الذين يؤلبون الناس، وينحرفون بالعقائد والكلمات، ويشيرون الفتن. ذلك أن نصف الجرم لا يكفى؛ إنه ينتج رجالاً أنصافاً، أنصاف عشاق

متوهماً لنفسه قدر الفارس الجاهلى الذى يلقى حتفه على
يد شبيهه:

سيلقاك قرن لا تريد قتاله

كمى إذا ما هم بالقرن أقصدا

بفك وما تبغيه إلا وجدته

كانك قد أوعده أمس موعدا

(ص ٥٧)

إنه ينسى أنه فى النهاية محض عبد، أسود مما يملك الناس.
لكنه أيضا العبد الأبق الذى تؤسطره الجماعة فتصل به إلى
الموت.

رحلة صحراوية شاقة ملأت صفحاته التى طالبت
بملكها. فى نهاية الرحلة يصل المسافر إلى النهاية: القديس
إلى الفردوس، العاشق إلى الحبيبة، والخاطئ إلى الطهر. أما
هو فقد وصل إلى حافة الشعر المدبية، فرحلته تنطوى على
بدايتها، مطبوعة بجبرية تأخذ بخناقها، وبرغبة لا عجة لا
يستطيع لها دفعا. كأن الشاعر العبد مرشح للموت سلفاً
دونما وعد بالنجاة. بل كأنه كان يطلب هذا المصير. لعله
أدرك أن الثقافة التى عاش فى إهابها، وانتمى إليها حتى فى
مروقه كانت تنقب عن من ينهض بهذا الدور؛ دور الرجل
الذى يتقدم فى الذنب، ويصر عليه حتى يصل إلى المثال
الذى كانت الثقافة تتوق إليه، والتى سوف تنوع عليه فيما
بعد وهى تخلق مثلها. ألهاذا وسمته. فى كل موضع منه،
فأصر على أن يترك ميسمه على جسمها الذى هام به،
ووصفه عضواً عضواً؟

ألهاذا تعلن الثقافة رفضه فيما ترغب فيه، تمنعه وهى
تستجيب لإغوائه، طالبة منه أن يقابل إغواءها بإغواء مضاد،
ليصبح الشاعر العبد الأبق؛ «البربرى» الذى استطاع أن يكون
«منا»؟

يبدو أن هذا كله كان ضروريا لاتباع أباه امرأ القيس،
ويدخل تحت اللواء فى السلالة التى لا تنقطع من حاملى
اللغة.

الماضى مغلق؛ صفحة بيضاء لا تصلح للكتابة، فهى فراغ
كالعدم، فيما المستقبل صفحة أخرى تغرى بملكها وكتابتها.
لذلك لم يكن سحيم مضطراً، كامرئ القيس، أن يعانى وطأة
ميراثه من أبيه «حجر» الذى ضيعه فى صفرة، وحمله عبء
الثأر له حين كبر. سحيم مشغول بخلق نفسه بدءاً كما
يهوى هو لا كما حدد له الأب مانح الاسم والماضى. لقد
أغرى بالعطاء ليكتب شعراً يرضاه الراعى. وهدد بالبيع،
وسجن ليكف نفسه عن الغزل، لكنه كان غير قادر على رؤية
شئ سوى مصيره ائذى عليه أن يكتبه فى الصفحة البيضاء
التي تقبع أمامه تحرضه على ملكها.

ومنذ أرسلوه رائداً لهم، فعاد شاعراً يخبرهم عن نبات
حسن كالحبشى الذى تحوطه بناته، حتى موته المشهود،
يأخذ سحيم هيئه الشاعر المأخوذ بعالمه، الذى لا يشعر
بشئ وهو ينظم إلا ما ترغبه القصيدة. إنه آت من عالمه
ذاهب إليه.

حين تصفو اللغة لشاعر، وخصوصاً حين يكون من
غير أبنائها، فإن معنى ذلك أنه هو أيضاً يصفو لها، ويخضع
لسطورتها وتقاليدها. وفى حالة سحيم لنا مع رجل مزدوج
اللسان. إنما مع لسان يحمل «أثراً» من لسان آخر. لذلك
رغم اقتدار سحيم على العربية فإنه يعانى من الارتضاح.
الارتضاح أثر لفته الأولى المكتوبة نصوصها على جسمه وفى
أعضائه. سحيم يترجم من لفته الأولى، يكتب النص فيه قبل
أن يتحول إلى كلمات وأصوات ومعانى. لعل هذا يفسر ولعه
بوصف الأعضاء والإيغال فى النظر، فلدى قومه من نصارى
الحبشة تقليد كرنفالى هو وصف القديس عضواً عضواً، من
شعر رأسه حتى أصابع قدميه. الارتضاح يعنى أيضاً عجزه عن
النسيان. لفته الأولى ظلت فاعلة حتى فى جهاز نطقه،
فمنعته أن يصفو للغة الثانية بكلية.

لكن سحيماً من جهة ثانية يصفو للعربية؛ لفته الثانية
التي تخان من أجلها لفته الأم. فهو يصف كما يصف
الشعراء ويفخر بقبيلته التى حلت فخره وحرمت غزله،
أى تمجيداً لنسائها. ويأخذ حيناً موقف الحكيم الذى
عركته التجربة. فاحتزلها فى حكم تبرز حكم الفحول،

الهوامش:

وراجع في الأسماء:

- الزاهر في معاني كلمات الناس لأبي بكر بن الأنباري.

- المرصع في الآباء والأمهات والبنات والأدواء واللوات مجد

الدين بن الأثير، تحقيق إبراهيم السامرائي.

(١٢) محمد منير حلواني، سابق / ٤٢ .

(١٣) الجاحظ: الحيوان، تحقيق هارون / ٣٠٩ .

(١٤) وما تلك يبيحك يا موسى قال هي عصاى أتوكؤ عليها وأهش بها

على غنى ولى فيها مآرب أخرى قال ألقها يا موسى فألقاها فإذا هي حية

نسمى. طه ١٧ / ١٨ / ١٩ / ٢٠ .

(١٥) «قال إن كنت جئت بأية فأت بها إن كنت من الصادقين. فألقى عصاه

فإذا هي ثمان ميين». الأعراف ١٠٦ / ١٠٧ .

«قال أو لو جئتك بشئ ميين. قال فأت به إن كنت من الصادقين. فألقى

عصاه فإذا هي ثمان ميين. الشعراء ٣٠ / ٣١ / ٣٢ .

(١٦) «يا موسى إنه أنا العزيز الحكيم. وألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان

ولى مدبراً». النحل ٩ / ١٠ .

«وإن ألق عصاك فلما رآها تهتز كأنها جان ولى مدبراً». القصص ٣١ .

والحية اسم يطلق على الذكر والأنثى. وقد روى عن بعض العرب: رأيت

حية على حية، أى ذكرًا على أنثى.

لمزيد عن المعلومات راجع بحث ثناء أنس الوجود:

رمز الأفعى في التراث العربى، مكتبة الشباب، القاهرة، ١٩٨٤ .

(١٧) الثعلبي: عرائس المجالس / ٢٣ . راجع أيضا مادة «ظن» في اللسان.

(١٨) راجع أنس الوجود. سابق / ١١٥ .

(١٩) ابن سيرين: تفسير الأحلام الكبير، طه صبح، القاهرة، ١٩٦٢ / ٢٠٦ .

(٢٠) نشر الدر لأبى سعيد منصور بن الحسين الآبى، المجلد السابع، تحقيق

عثمان بوغانمى. الدار التونسية للنشر. ١٩٨٣ / ٥٤ .

(٢١) الدميرى / ٣١ .

(٢٢) يذكر الجاحظ أنها تعيش مدة أطول من جميع الحيوانات، وهو ما

يؤكداه القاموس المحيط.

(٢٣) البيت لشار بن برد، ديوانه، ص ١٢٨ / ١٢٩ .

(٢٤) البيت للإمام الشافعى، ديوانه / ٦٤ .

(٢٥) البيان لكثير غزة بمدح عبدالعزيز بن مروان، الديوان / ٢٨٠ .

(٢٦) لأبى تمام، الديوان ج١ / ٣٦٤ / ٣٦٥ .

(٢٧) ديوان المعاني / ج٢ / ١٤٥ .

(٢٨) الحيوان للجاحظ، ٤ / ٢٥٣ .

(٢٩) ذكره عبدالفتاح كيليطو في الغائب / ١١٠ .

(٣٠) محمد منير حلواني، سابق.

(٣١) راجع المعلقة في ديوانه بتحقيق أبو الفصّل إمام.

(٣٢) يذكر عبدالمجيد عابدين أن للأحياء أناشيد دينية تصف القدس أو

الشهيد من رأسه حتى أصابعه ولا تخرج فيها من ذكر أنشاده، وربما

يكون «حرف سحر» لأعضاء هذا النحر سائرًا بثلث الأناشيد.

راجع بين الحشة والعرب / ١٢٠ .

(٣٣) راجع التفاصيل في:

محمد منير حلواني، مرجع سنن في مواضع متفرقة.

(١) أكتفى هنا بطرح الموضوع للنقاش طرحًا أوليًا، في انتظار فرصة أخرى

لتنقصبه على نحو أشمل.

(٢) ديوان سحيم عبد بنى الحسحاس. تحقيق عبدالعزيز الميمنى. طبعة مصورة

عن طبعة دار الكتب، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، ص ٥.

الإشارة للصفحات ستكون بعد ذلك في المتن.

وكاتب هذا التعريف هو عبدالعزيز الميمنى محقق الديوان، وهو هندی.

وبرغم معرفته التى لا يشك فيها بالعربية، يمكن أن يكون، هو الآخر

«مرتضخا». أليس ذو دلالة أن سحيمًا غير عربى، ونفطويه جامع الديوان،

وكذلك الخفقى؟

(٣) موجود فى:

محمد منير حلواني: سحيم بن الحسحاس. دار الشرق العربى، بيروت،

حلب دون تاريخ، ص ٤١ .

وهو الكتاب الوحيد عن الشاعر العبد. الغرب أن العنوان ينسب سحيمًا

إلى بنى الحسحاس مباشرة. كأن الكاتب رأى من غير اللائق وضع كلمة

«عبد» فى العنوان فى عصر يرفض الرق.

(٤) أبو بكر: محمد بن الحسن بن دريد: الاشتقاق. تحقيق عبدالسلام هارون

مكتبة الخاخي. القاهرة ط٣ ص ٦٠٥ .

(٥) قيل لأبى دقيش الأعرابي: لم تسمون أبناءكم بشر الأسماء نحو كلب

وذئب، وعبيدكم أحسنها نحو مرزوق ورياح، فقال: إنما نسمى أبناءنا

لأعدائنا، وعبيدنا لأنفسنا.

القلقى: صبح الأعشى، الطبعة الأخيرة، القاهرة، ١٩١٣ ج١ ص ٣١٣ .

(٦) الدميرى: حياة الحيوان الكبرى، طه مصطفى البابى الحلبي، ط٥ .

القاهرة ١٩٧٨، ص ١٦ .

(٧) محمد منير حلواني، سابق ٤٥ .

(٨) نفسه ١٤ .

(٩) الميداني: مجمع الأمثال، تحقيق محى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٣٧٩

١٩٥٩م ج١، ص ٢٤٢ .

(١٠) فى القرآن:

□ «يوم تبيض وجوه وتسود وجوه فأما الذين اسودت وجوههم أكفرتم بعد

إيمانكم، فذوقوا العذاب بما كنتم تكفرون». آل عمران / ١٠٦ .

□ «يطاف عليهم بكأس من معين، بيفضاء لذة للشاربين» الصافات ٤٥

٤٦/ .

□ «وإذا بشر أحدهم بالأنثى ظل وجهه مسودًا وهو كظيم». النحل ٥٨/ .

□ «نرى الذين كذبوا على الله وجوههم مسودة». الزمر / ٦٠ .

وفى المقابل تأخذ السوداء صورة كريهة. ففى صحيح مسلم أن الرسول

قال «رأيت سوداء ثائرة الرأس تخرج من المدينة، فأولئها الحمى». تفسير

القرطبي ص ١٢٥ ج١ / ١٠ / ٩ / طبعة مصورة عن طبعة دار الكتب،

القاهرة ١٩٨٧ .

(١١) لمزيد من المعلومات راجع:

- عبده بدوي: السود فى الحضارة العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب،

القاهرة، ١٩٨٦ .

- عبد المجيد عابدين: بين العرب وأخيشة: دوا ناشر، دون تاريخ.

فى النصبة والبيان ومحنة المعنى

رجاء بن سلامة*

«بستهربنا الشكل عندما نفقد التفرقة على إدراك القوة
المتصلة بالناخل، أى عندما نمجّز عن الإبداع»
ج. دريدا

يقول الجاحظ موضحاً هذا المفهوم:

ووجدنا كون العالم بما فيه حكمة. ووجدنا
الحكمة على ضربين، شئ جعل حكمة وهو لا
يعقل الحكمة ولا عاقبة الحكمة، وشئ جعل
حكمة وهو يعقل الحكمة وعاقبة الحكمة.
فاستوى بذلك الشئ العاقل وغير العاقل فى جهة
الدلالة على أنه حكمة واختلفا من جهة أن
أحدهما دليل لا يستدل والآخر دليل يستدل.
فكل مستدل دليل وليس كل دليل مستدل
فشارك كل حيوان سوى الإنسان جميع الجماد
فى الدلالة وفى عدم الاستدلال واجتمع للإنسان
أن كان دليلاً مستدلاً، ثم جعل للمستدل سبب
يدل به على وجوه استدلاله ووجوه ما نتج له
الاستدلال وسَمَوْا ذلك بياناً.^(٢)

إن وسائل البيان عند الجاحظ (ت ٢٥٥ هـ) أربعة:
«اللفظ وخطّ وعقد وإشارة» يضيف إليها خامساً هو
«النصبة» وهى «الحال الدالة بدون لفظ»^(١). ولقد لفتت
نظرنا الوسيلة الأخيرة لأنها ليست بشرية اصطلاحية إرادية
كالوسائل الأخرى، ولأنها تقوم على مفارقات أوضحها أنها
وسيلة بيان لمن لا يتوصل إلى البيان بشئ، هى صمت ناطق
أو نطق صامت. وقد بدا لنا أن هذا المفهوم السلبى يكشف
عن بعض المنطلقات الميتافيزيقية والخاوف المتصلة بالبيان
باللفظ، ويبين بعض الأزمات والحنن المنجرة عن ملء العالم
بالمعنى والرمز وعن قراءة كتاب الله المنصوب أمام الأنظار
وإعادة كتابته؛ إنه نقطة توتر دلالى وميتافيزيقى فى هذه
المنظومة.

* كلية الآداب، جامعة منوبة، تونس.

ونحن إذا عدنا إلى كتب علم العلامات وجدنا النصبه أشبه
 شيء بما يطلق عليه مصطلح «أمارة» symptôme أو مصطلح
 «قرينة» indice، وهى «الأدلة يصدرها الباث من غير قصد
 فهى تنبعث، إذن، من مصدر طبيعى»^(٣). أو أشبه شيء بما
 يسميه جريماس Greimas بـ «الأدلة الطبيعية» عندما دعا
 إلى عدم الفصل بين الطبيعة والثقافة^(٤) باعتبار أن الإنسان
 يملأ الطبيعة بالمعنى ويخضعها لقوالبه الذهنية والثقافية. ولكن
 النصبه ليست مفهوما وصفيًا عاما يمكن عزله عن سياقه
 واعتباره مرادفا للمفاهيم الحديثة. فأطراف «مسار التواصل»
 عبر النصبه من نوع خاص؛ فالدال هو الكون بأسره باعتباره
 مجسد الحكمة: الله، والمدلول هو معنى الله، والمرجع هو
 الله، وهو مرجع من نوع خاص، أما المتقبل فهو الإنسان
 بصفته عاقلا مستدلا أى طالبا للدليل أو واجدا له. ثم إن
 النصبه ليست علامة بقدر ما هى شيء، وقد بدا لنا أنها شبيهة
 بما يسميه أوغسطينوس Saint Augstain بـ «العلامة المحولة»
 signum translatum. ولكن منظومة أوغسطينوس غير
 منظومة الجاحظ؛ نظر الثاني إلى قنوات التواصل ونظر الأول
 إلى الأشياء فى حد ذاتها نظرة علامية فصنفها كما يلي:

١- الأشياء المتمحضة الشيئية التى لا تدل إلا على
 نفسها res.

٢- العلامات أو الرموز signum، وهى الأشياء التى
 تؤثر فى حواسنا وتخيلنا، إضافة إلى ذلك، على أشياء أخرى.
 وهى على ضربين:

(أ) العلامات المحولة، وهى الأشياء التى لها معنى
 مباشر ولكنها تحيل على معنى آخر.

(ب) العلامات المحض signum proprium، وهى
 أشياء لا تصلح إلا للدلالة على أشياء أخرى^(٥). وإضافة إلى
 اختلاف وجهة النظر ومبدأ التقسيم، فإن مفهوم النصبه
 يختلف عن مفهوم العلامة المحولة أو العلامة الشئ إذا ما
 دققنا النظر. فالنصبه حال دالة دون لفظ وليست شيئا
 فحسب. ولذلك، فهى تتسم بعدم الدوام لأن الحال من
 الحول والاستحالة. إنها شكل فى العالم وليست العالم فى
 ثباته وسكونه.

ولئن استثنى أوغسطينوس من العالم أشياء لا تدل إلا
 على نفسها، فإن الجاحظ يحول العالم إلى نوع من
 السيميائية الكلية pan-sémiotique أو «الرمزية» الكلية إذا
 اعتبرنا المعانى اللغوية حاصلة. فكل شئ دليل، وكل شئ
 دليل له مدلول أقصى هو الله، وهو وحده ليس دليلا على
 شئ آخر غير ذاته. إن الأسماء تحيل على المسميات
 والمسميات تحيل على خالق المسميات ومعلم الأسماء. وهذه
 الرمزية الكلية الإسلامية مغايرة للأنظمة الميتافيزيقية التى
 ذكرها إيكو Eco للتمثيل على السيميائية الكلية؛ ففى
 النظرية الأفلاطونية التى اعتبرها «مذهبا فى الدليل ومرجع
 الميتافيزيقى» لا تعكس الأشياء الأرضية عالم المثل إلا محرفة
 له. فهى «أدلة ناقصة تمثل انحطاطا أنتولوجيا لنماذج
 تامة»^(٦). أما فى هذا النظام المستمد من القرآن، فإن حكمة
 الله تظهر فى كل حقيرة وجليلة. فـ«الله لا يستحي أن
 يضرب مثلا ما بعوضة فما فوقها»^(٧)، وما خلقه من حيوان
 ونبات وجبال ووهاد وكواكب أدلة لا تخون مرجعها بل
 تكشف كسل ما فيه من حكمة؛ يقول الجاحظ:
 والخصلة الخامسة (أى النصبه) ما أوجد من
 صحة الدلالة وصدق الشهادة ووضوح البرهان
 فى الأجرام الجامدة والصامته والساكنة
 التى لا تتبين ولا تحس ولا تفهم ولا تتحرك إلا
 بداخل يدخل عليها أو عند ممسك خلى عنها
 بعد أن كان تقييدها^(٨).

ومع هذا، فليست هذه الرمزية الكلية نظرية فى الفيض
 الإلهى التجسدى incarnationnisme؛ لأن الله يبقى
 مفارقا، وليس الجاحظ من القائلين بوحدة الوجود
 ولا بوحدة الشهود، بل هى نوع من «المظهرية» التى تجعل
 الكون انعكاسا لله لا تجسيدا له^(٩). هذا ما يبدو واضحا من
 تعريف التهانوى للدليل:

الدليل لغة المرشد وهو الناصب والذاكر وما به
 الإرشاد. فيقال: الدليل على الصانع هو الصانع
 لأنه نصب العالم دليلا على نفسه^(١٠).

فالعالم مرآة الله يظهر فيها دون أن يوجد على صفحتها. وقد
 تساءل الجاحظ فى (التريع والتدوير) عن المرآة وانتبه إلى أن

فالنصبة تتطلب موقفاً تأويلياً ولا تصلح عملياً وسيلة للتخاطب.

ولكن الآية تنعكس إذا نظرنا إلى أبعادها الرمزية. فهى فى رأينا نموذج خفى للبيان لا يصرح به الجاحظ. إنها الأصل الذى يكاد أن يكون لا مفكراً فيه. تنقلب منزلة النصبة الدون الى أفضلية لسبين:

١ - إن النصبة من باب الرمز ولذلك، فإن العلاقة بينها وبين المرجع علاقة تشابه؛ فالخلوقات تنعكس حكمة الله وتشهد عليه شهادة واضحة صحيحة. أما اللفظ، فهو حجاب كثيف لا يعكس المرجع إلا بطريقة اصطلاحية اعتباطية، فالنصبة أصدق من اللفظ.

٢ - وهى رمز من نوع خاص لا تستعمل فيه الوسائط. فهى شئ أو حالة - شئ وليست علامة فحسب. إن مجرد ظهورها دليل على الله. بل إن الله يظهر فيها. وهذا التصور يوضح فى رأينا مفهوم البيان باللفظ باعتباره نموذجاً ومعياراً جمالياً. فلهذا النموذج أصل - نموذج، هو هذه الدرجة الصفر التى تنعدم فيها الحجب الكثيفة ويكون الصمت بياناً تاماً مغنياً عن البيان.

فالخلق يتجلى للذات الإلهية؛ أى خروج من الخفاء الى الظهور. وشأن الإنسان فى كلامه «واستدلاله» أن يكون على شاكلة الله، عليه أن يظهر المعنى فى كلامه كما أظهر الله ذاته فى الخلق، فـ «الدلالة الظاهرة على المعنى الخفى هو البيان»^(١٥). إن الإظهار هو الفعل الدلالي الأصيلي (originaire) الذى يجب أن يتكرر على الدوام. وإذا كان موضوع هذا الإظهار الله الظاهر، فإن الكلام يصبح إظهاراً لإظهار. فأخلاقية الإظهار المتأسسة على الخلق الإلهى هى إحدى الدعائم التى انبثت عليها نظرية البيان فى رأينا، فهى فرع من هذا الأصل الميتافيزيقى. وليس هذا بالغريب إذا سلمنا بوجود تشابه وتشاكل بين صورة الخلق الإلهى وصورة الإبداع الشعرى. يقول كاتجولهم Canguilhem:

إن الفكرة الحاصلة لدى الإنسان عن مقدرة الشعرية سواء كانت واعية أولاً واعية تستجيب إلى الفكرة الحاصلة لديه عن خلق العالم وإلى الحل الذى يقدمه لمشكل الأصل الأصيل للأشياء. فليس من باب الصدفة ولا من باب

من قابل الحدقة يرى صورة إنسان وليس هناك صورة وإنما هو شئ يوجد عند المقابلة^(١١). ويمكن أن نخرج ببعض النتائج المتعلقة بالنصبة وصلتها بالبيان:

١ - إن الجاحظ يعى أهمية البيان باللسان؛ فهو وسيلة التخاطب الأنجع، وهو الذى يترجم الوسائل الأخرى ويشتمل عليها. وهو يعى مركزية الإنسان فى الكون؛ فهو حامل لأمانة العقل والبيان والكائنات الأخرى مسخرة له، وهى غير عاقلة وغير مكلفة وغير مستدلة بل مستدل بها. إنها موضوع الاستدلال والإنسان ذاته. ولكن مفهوم النصبة يحدّ نوعاً ما من مركزية الإنسان ومركزية البيان باللفظ لأنه ينصف الكائنات الأخرى ويجعلها شريكة للإنسان فى الدلالة: «... فالجماد الأبكم الآخر من هذا الوجه قد شارك فى البيان الإنسان الحى الناطق»^(١٢). فاللفظ وسيلة بيان «العالم الأصغر» والنصبة وسيلة بيان العالم الأكبر، فـ «الحيوان» فى رأينا كتاب فى النصبة كما أن «البيان والتبيين» كتاب فى الأنظمة العلامة الأخرى خاصة اللفظ والإشارة. إن عناصر العالم الأكبر غير عاقلة ولكنها ترمز إلى العقل، ولذلك خصها الجاحظ بموسوعة ضخمة. فمفهوم النصبة يحدّ من مركزية الإنسان ليؤكد مركزية الله فى الكون باعتباره مصدر البيان ومآله. فالله مبين عن ذاته باللفظ وغير اللفظ. القرآن بيانه المسموع والنصبة بيانه المبصر. إن النصبة من هذا المنظار مقابل للبيان مكمل له.

٢ - تبدو النصبة هامشية فى منظومة الجاحظ؛ فهى «الخامس» الذى يلحق بالأربعة إلحاقاً. وقد اعتبرها صراحة دون وسائل البيان الأخرى^(١٣):

لسبين أولهما أن لا وجود لواسطة بين المستدل ودلالته فتبقى معرفته رهينة الإدراك المباشر والاعتبار وما توحى به الحال لذهن المتبصر... وثانيهما أن البيان يجب أن يتم بين الأجناس المتشابهة بعلامات يفهمون بها بعضهم عن بعض ويرفعون بها عنهم مؤونة الجهد فى استكناه المعانى الكامنة التى تبقى، ما لم تخط بها العلامة، مستعصية لا تتيسر إلا بخالص الجهد والمشقة^(١٤).

الخلط أن يكون مفهوم الخلق [الشعري] ملتبسا وأن يكون أنتولوجيا وجمالياً في آن^(١٦).

إن صورة المرأة تختزل هذه المفاهيم المعرفة للنسبة. فهي صفحة صقيلة تصدق المترائي وترد له وجهه.

لقد أبان الله عن ذاته بأن خلق العالم، ثم أبان عن ذاته في الكلام المنزل. فالكون بما فيه مرآة الله، ولكنه كتاب للإنسان. وهذا الكتاب يجب أن يشبه المرأة التي لا ترد صورة قارئه بل صورة الله.

٣ - إن ازدواج النسبة باعتبارها أشياء - علامات تجعلنا نطرح قضية المعنى بصفة جذرية بعد أن طرحنا قضية الرمز، أي المعنى الثاني المضاف إلى المعنى اللغوي. فأمر الأسماء واضح إذ تحيل على مسحيات تحيل على الخالق المسمى. ولكن ما منزلة «اللامسمى» من سيميائية الجاحظ الكلية ومن أخلاقية الكشف والإظهار هذه؟

فكثيراً ما عبر الجاحظ عن قصور اللفظ وعجزه عن قول ما لا يقال: «على أن المعاني تفضل عن الأسماء والحاجات تجوز مقادير السمات وتفوق ذرع العلامات»^(١٧) ويمكن أن نقسم «اللامسمى» إلى قسمين:

١ - المعاني الذاتية الخاصة «القائمة في الصدور»:

المعاني القائمة في صدور الناس المقصورة في أذهانهم والمختلجة في نفوسهم والمتصلة بخواطرهم، الحادثة عن فكرهم مستورة خفية وبعيدة وحشية ومحجوبة مكنونة وموجودة في معنى معدومة...^(١٨)

٢ - المعاني الخاصة الموجودة في العالم. وقد عبر عنها أحياناً بـ «خاص الخاص»:

فما لا اسم له خاص الخاص. والخاصيات كلها ليست لها أسماء قائمة وكذلك تراكيب الألوان والأرايح والطعوم ونتائجها^(١٩).

ولكن الجاحظ قيد اللامسمى الأول بالبيان باللفظ:

لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه ولا حاجة أخيه وخليطه ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره، وعلى ما يبلغه من حاجات نفسه إلا بغيره. وإنما

يحيى تلك المعاني ذكرهم لها وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هي التي تقربها من الفهم وتحيلها للعقل وتجعل الخفى منها ظاهراً، والغائب شاهداً، والبعيد قريباً^(٢٠).

ورأى الجاحظ في الإشارة وسيلة لتأدية خاص الخاص^(٢١).

أفلا يكون مفهوم النسبة أيضاً وسيلة لتقييد خاص الخاص المنسوب أمام الأنظار؟ إن النسبة - كما رأينا - أشكال في العالم تدرك في لحظة من اللحظات العابرة كما يدرك اللون الهجين أو الرائحة التي تثير في النفس معاني غامضة ملتبسة.

لقد شعر الجاحظ بوجود «معان مشتركة وجهات ملتبسة» فبنى صرح البيان على أنقاض هذه المخاوف الدلالية، وبقيت هذه المعاني «الروحانية» على هامش نظريته فهي مفكر فيه مقصى مكبوت.

وهذه المخاوف الدلالية ليست في رأينا بمعزل عن المخاوف الدينية. فمفهوم البيان قد يكون حلاً لمشكل صمت العالم بعد انقطاع الوحي وغلقت أبواب النبوة. فلا بد أن تتكرر القراءة؛ قراءة كتاب الله المسطور وكتابه الحي المنسوب. إنه الخوف من الصمت ومن البتم الديني.

وهذه المخاوف ليست كذلك بمعزل عن قلق اعتزالي متعلق بمشكل العدل الإلهي. يقول الجاحظ مبرراً حديثه عن الكلب والديك في كتاب الحيوان:

فغشى [الله] ظاهرهما [أي الديك والكلب] بالبرهان وعمّ باطنهما بالحكم وهيج على النظر فيهما والاعتبار بهما ليعلم كل ذي عقل أن الله عز وجل لم يدع شيئاً غفلاً غير موسوم، ونشراً غير منظوم، وسدى غير محفوظ، وأنه لا يخطئه من عجيب تقديره ولا يعطله من حلي تدبيره ولا من زينة الحكم وجلال قدرة البرهان^(٢٢).

فالجاحظ من «أهل العدل والتوحيد» وليس من الغريب أن يكون حريصاً على عقلنة الكون وعقلنة الخلق الإلهي. إنه الخوف من القوضى ومن أن يكون كل شيء

ولكننا نترك هذا المبحث لكى نهتم بباب آخر تنقلت فيه المعانى من قيدها، وهو باب الشعر.

فتحن نجد ذكرا صريحا للنسبة فى ديوان ابن خفاجة الأندلسى (ت ٥٣٣ هـ)، وهو من الشعراء المتأخرين الذين جمعوا دواوينهم بأنفسهم ووضعوا لها مقدمات. وقد لقبه القدامى «بالجنان»، واعتبره المحدثون وصافا للطبيعة، ولم تلتف النسبة اهتمام أى من الدارسين لشعره.

أول مثال نذكره قصيدته المشهورة فى الاعتبار بالقمر (٢٣) - وقد اشتهرت فى رأينا لغرابتها. فالقمر يرد فى الشعر عادة مشبها به أو يرد موصوفا باعتباره جزءا من لوحة، ولا تفرد له القصائد ولا يخاطب ولا ينادى. هكذا يقدم ابن خفاجة لقصيدته:

وقال وقد طلع عليه القمر فى بعض ليالى أسفاره، فجعل يطرق فى معنى كسوفه وإقماره وعلة إلهاله تارة وسراره، ولزومه لمركزه مع انتقاله فى مداره معتبرا به بحسب قوة فهمه واستطاعته ومعتقدا أن ذلك معدود فى عبادة الله وطاعته لقوله تعالى: «إن فى خلق السماوات والأرض واختلاف الليل والنهار لآيات لأولى الألباب»، فقال وقد أقام معاينة تلك النسبة واستشراق تلك الحالة والهيئة، مقام المناجاة لمن خلا بنفسه يفكر ونظر ونظر المرفق يعتبر.. (٢٤)

إن المنطلق قرآنى، وهو تدبر الكون وتأمل آيات الله المعروضة على الأبصار. وفى هذه المقدمة ذكر لمفهوم النسبة وإحالة على تعريف الجاحظ لها، فهى «حالة» و«هيئة». ولئن لم يكن القمر موضوعا تفرد له القصائد فهو موضوع قرآنى. فقد ذكر هذا الكوكب فى القرآن ثلاثا وعشرين مرة فى سياق الدلالة على عظمة الله وحكمته، مثال ذلك هذه الآية التى تكررت أربع مرات: «وسخر الشمس والقمر كل يجرى لأجل مسمى» (٢٥). ولكن هذه المقدمة ليست من جسد القصيدة لأنها من باب ما وراء الخطاب، والمشروع الدينى الذى رسمه الشاعر لنفسه لا يكاد يتحقق فى صلب القصيدة. وسنحاول

سدى، وهو الخوف نفسه من اللامعنى ومن الصمت واليتم الدينين.

إن تقييد المعانى بالبيان وملء العالم بالدلالة وتوحيد المدلولات فى اتجاه الكل الواحد أمر ليس بالهين. إنها محنة للمستدل. فهو يواجه عقبات كأداء، إحداها تكمن فى المنطلقات الميتافيزيقية ذاتها. فهى - بوصفها كلاً - بناء ميتافيزيقى يقوم على تناقضات (apories) لا فكك منها. فمفهوم النسبة يبدو حلا نظريا لمعضلة التناقض بين مفارقة الله ومحايثته، ولكن الله يبقى مع ذلك غائبا وما تلك السيميائية الكلية إلا محاولة لاستحضاره. فالدليل يعوض دائما وأبدا مرجعا غائبا، وكلما كثرت الأدلة كانت دليلا على الغياب، بل على أن مرجعها قد من غياب. ثم إن علاقة الشبه بين العالم والله تلوح إشكالا؛ فكيف يكون كل شئ مجسداً حكمة الله ويكون مع ذلك عرضة للنقصان والفساد؟ ثم إذا كانت حكمة الله ظاهرة للعيان «تفشى ظاهر كل شئ» فما الداعى إلى إخراجها والكشف عنها؟ إذا كانت المدلولات محددة سلفا والمعانى مفضية إلى معنى وحيد أسمى فما يبقى للمفكر؟

إنه سيفصل المجلد ويصف عجائب مخلوقات الله واحداً واحداً لكى يثبت المقدمات التى انطلق منها، وهذا دور تأويل لا مناص منه. وسيخفى - ولا شك - عمليات بناء المعنى التى بينها بمصادرة إظهار المعنى الخفى والحكمة التى «حشى» بها الكون.

ولكن المعانى الوحشية والشكوك تعود، وهنا تكمن صعوبة ثانية. إنها تعود بمجرد أن ينفلق باب «القديم» وينفتح باب «الحادث» وهو باب التجربة البشرية، وتزداد تناقضات الأبنية الميتافيزيقية لاصطدامها بالعالم. ولا شك أن كتابات الجاحظ مفتوحة على هذه التجربة؛ فهو صاحب مذهب كلامى إلى جانب كونه وصافا للعالم ولعصره ومجتمعه. ومن الطريف أن ننظر فى التفاعل بين منطلقاته النظرية التى تبحث فى الوجود وملاحظته الوقائع و«خاص الخاص» كأن يصطدم مثلا فى عالم الحيوان بما ليس حكمة بل فسادا وشذوذا.

وصف الأزمات التي يتعرض إليها المعنى عند استنطاق الشاعر لهذا الدليل الذي لا يستدل وترجمته الحال إلى مقال:

١ - تعطل قراءة النصبه ويتعثر الكشف عن الحكمة لأن المعنى الواضح أصبح سراً ونجوى: [من البسيط]

لقد أصخت إلى نجواك من قمر

وبت أدلج بين الوعى والنظر

ثم إن المتكلم أصبح يطلب من القمر أن ينطق وهو «الحال الدالة بدون لفظ». فكأنه لم يعد يرضى بالصمت ولم يعد يريد القيام بواجب الاستدلال:

وقد ملأت سواد العين من وضح

فقرط السمع قرط الأنس من سمر

فلو جمعت إلى حسن محاوره

حزت الجمالين من خبر ومن خبر

٢ - لكن هذا التناقض مجال توتر يغذى القصيدة، ولذلك يعود المتكلم إلى مدلول النصبه ويرضى بصمت القمر:

وإن صمت ففى مرآك لى عظة

قد أفصحت لى عنها ألسن العبر

ولكن معنى هذه النصبه تعقد فلا يذكر الله ولا تذكر حكمته التي قدرت للقمر منازل^(٢٦) وجعلته «يجرى لأجل مسمى وجعلته حساباً»^(٢٧)، وجعلته «نورا فى ظلمة الليل»^(٢٨)، لا تذكر هذه المعاني القرآنية وإنما يذكر موت الإنسان وزواله، ويقارن ضمناً بينه وبين القمر. فالقمر خلافاً للإنسان يغيب ثم يعود وينقص ثم يزيد وهو يبقى بعد هلاك الإنسان وتعطل دياره:

تمر من ناقص حورا ومكتمل

كورا ومن مرتق طورا ومنحدر

والناس من معرض يلهى وملتفت

يرعى ومن ذاهل ينسى ومذكر

تلهو بساحات أقوام تحدثنا

وقد مضوا فقضوا أنا على الأثر

ثم تنتهى القصيدة بالبكاء وفيه نفى لها بما أن البكاء لا لغوى:

فإن بكيت وقد يبكى الجليلد فعن

شجو يفجر عين الماء فى الحجر

وليس هذا بالغريب؛ فالاعتبار كثيراً ما يعقبه الاستعبار، ولكن مشروع الشاعر كان التدبر واستنطاق الدليل الذي لا يستدل للاستدلال على قدرة الخالق، وكنا نتظر تسبيحاً لا بكاء. إن الدليل الذي لا يستدل لا يموت فى هذه الدنيا والدليل الذي يستدل يموت، ولذلك كان البكاء المنسوب إلى المتكلم تعبيراً عن الضياع وعن تعطل ملكة الاستدلال.

إن مرجع النصبه لا يضيع تماماً وإنما تتعثر الإحالة وتصبح غير مباشرة؛ إذ يقف الموت واسطة بين القمر ومرجعه الإلهي. ويمكن أن نزول أزمات المعنى على وجهين:

١ - أن علاقة الشبه المفترضة بين العالم والله تبطل؛ لأن الله الذي «نصب العالم دليلاً على نفسه» أزلى، ففساد الكون وموت الإنسان الذي قبل أمانة الله نقط سوداء فى مرآة الله. ولكن تبقى العلاقة المجازية بين الخالق والمخلوق. فالمتعلق من متعلقات الله بما أن الله قد خلقه. ولقد حاول القرآن أن يعقل الموت بأن جعله «مقدراً» كالقمر بنحسب آجال يعلمها الله وجعله خاضعاً لمنطق الأخذ والعطاء؛ فالله يسط الأرواح ثم يقبضها. ولكن هذه الحكمة تبقى حكمة سلبية مختلفة عن حكمة الخلق من عدم. إنه الشر وقد احتواه الخطاب الدينى، أو ما قد يكون خلقه الله «بيده اليسرى»^(٢٩).

٢ - يمكن أن نذهب إلى أن العلاقة بين الله والموت استعارية بما أنهما يتبادلان الأدوار فى إفادة معنى النصبه. فهما مطلقان ومجهلان، الأول لا يدرك والثانى لا يعقل. إلا أن الأول مرئى متجسد والثانى لا مرئى. وقد رضخت القصيدة لوطأة التجربة البشرية فلم تفارق دائرة المرئى. والحال أن دلالة النصبه تفترض الانتقال من المرئى إلى اللامرئى.

هذا المثال الأول عن تحول معنى النصبة غير كاف. فهذه القصيدة تبدو للقارئ غير الساذج قصيدة عادية فى الاعتبار، غير جديرة بالاهتمام. وقد بدت لنا كذلك عند قراءتنا الأولى لها ثم سرعان ما حفت معانيها بعض الظلال، وجعلتنا نصوص أخرى للشاعر نفسه نعود إليها للبحث عما لا يتوقع.

ومن هذه النصوص مقطعة يصف فيها رأسين بشريين يعتبرهما نصبة^(٣٠). وقد وضع لها الشاعر مقدمة تبين ظروف قولها:

وقال يصف خرقاً مخوفاً ورأسين قد وضعاً على
كدس صخر يبعث الطريق وأنشدها أباً محمد
عبدالجليل بن وهبون - رحمه الله - وكان
رفيقه فى سفره فتطير بها عبدالجليل، فأدركته
الطيرة ثالث يومهما فقتل وسلب بعض متاع
قائل الشعر: [من الطويل]

ألا رب رأس لا تزاور بينه

وبين أخيه والمحل قريب

أناف به صلد الصفا وهو منبر

وقام على أعلاه وهو خطيب

يقول: حذاراً لا اغتزاراً فطلما

أناخ قتيل به ومرّ سليب

وينشدنا إنا غريبان ها هنا

وكل غريب للغريب نسيب

فإن لم يزره صاحب أو خليفة

فقد زاره نسر هناك وذيب

فها هو أما منظراً فهو ضاحك

إليك وأما نصبة فكثيب

لعل تغير معنى النصبة أوضح فى هذا النص: إنها ترتد إلى عالم الإنسان، لا فى مدلولها فحسب بل فى دالها

أيضاً؛ فهى ليست كوكبا اتخذ فى القرآن نفسه رمزاً لحكمة الله، بل هى أرضية من عالم الدليل الذى يستدل ويبين باللفظة. إلا أنهما رأسان لا يستدان ولا يبينان، بل يستل الشاعر بهما وينطقهما لأنه لا يكتفى بوصف «المنظر» بل يعتبر بالخبر، والاعتبار عبور من الظاهر إلى الدلالة الباطنة. إن مرجع النصبة هو الموت مرة أخرى، ولكنه الموت العنيف المنجر عن ظلم الإنسان للإنسان، وهو الموت الوحشى البيولوجى. فهذان الرأسان هما ما بقيا من جثتين لم تسترا ولم تكفنا ولم تواريا تحت التراب ولم تحاطا بطقوس الموت ورموزه. هذا العراء، عراء الجثتين، هو فى الحقيقة عراء فقدان المعنى وعراء اللامعقول. وتذكر كلمات الجاحظ:

... ليعلم كل ذى عقل أنه لم يخلق الخلق سدى
ولم يترك الصور هملاً وليعلموا أن الله عز وجل
لم يدع شيئاً غفلاً غير موسوم، ونثراً غير منظوم
وسدى غير محفوظ...

فتأكد أنها طمأنينة الخائف من ضياع المعنى الغيور على العدل الإلهى. فهذان الشخصان قد قتلا «سدى» وبقيت جثتهما «هباءً منثوراً غير موسوم ولا محفوظ». وإن معانى الخوف والغربة والموت الوحشى المنبعثة من المقطعة قد منحتهما حسب ما جاء فى المقدمة - نوعاً من القوة اللاقوية المفقدة؛ فقد قتل سامع المقطعة وسرق متاع قائلها.

ولعل قضية المعنى هذه تتضح لنا إذا انتقلنا إلى خبر طريف عن ابن خفاجة لا تتخذ وثيقة عن حياة صاحبه بل نعتبره مبيتاً لمشهد القول الشعرى. يقول الضى (ت ٥٩٩) فى (بغية الملتبس):

أخبرنى بعض أشياخه عنه أنه [أى إبراهيم بن خفاجة] كان يخرج من جزيرة شقر وهى كانت وطنه فى أكثر الأوقات إلى بعض تلك الجبال التى تقرب من الجزيرة وحده فكان إذا صار بين جبليْن نادى بأعلى صوته: «يا إبراهيم تموت» يعنى نفسه فيجيبه الصوت ولا يزال كذلك حتى يخر مشئياً عليه.^(٣١)

إن قراءة أولى لهذا الخبر تضعنا مرة أخرى أمام حقيقة الموت باعتبارها مدلولاً لما يدرك بالبصر أو بالسمع، فهى

ولنعد الآن إلى توضيح مسارنا في هذا البحث. فقد انطلقنا من سيميائية العالم الكلية التي تمثل حصرا للمعاني، ومن النصبه باعتبارها نموذجاً سلبياً للبيان يفترض اقتصاداً ودرجة صفراً يكون فيها الخطاب شقافاً كالماء أو كالمرأة. وحاولنا الحفر في الأصول الأولى التي ينغرس فيها نموذج البيان الجمالي، فبيننا قرابته بصورة الخلق الإلهي باعتباره ظهوراً وإظهاراً، ثم بينا انفلات المعاني وتغير مرجع النصبه من خلال نصوص شعرية، كان مشروعها التشرى الأول النصبه وإظهار آيات الله، ثم ردنا الخبر إلى جملة الإكراهات المسلطة على المتكلم، لأنه أوضح خطر النرجسية والهذيان واستحالة التأله. فكيف الخروج من الدور؟ وما مجال حرية منتج المعاني، خاصة الشاعر؟ هل يمكن اعتبار مجال الإنتاج الشعري «أنقاً مغلفاً»^(٣٥)؟ أليس عالم الإنسان عالم الفتحات والثغرات والشروح؟

١ - إن الخبر الأخير يبين استحالة التأله وانفلاق الخطاب على ذاته. ولكن للمستحيل في رأينا نمطاً من الوجود يجعله قوة سلبية خلاقة تدفع التجربة إلى أبعد حدودها؛ إننا نحقق المستحيل من حيث لا يتحقق. فهو حالة قصوى تبين الحدود ولكن حدود الشيء انفتاح له. فالشعر منفتح منذ القديم على الجنون والهذيان. أما في عصرنا الحديث، فإننا نجد وعياً بهذا الانفتاح و «موضعة»^{thématique} لهذه الرغبة في استرداد المرأة. فهو أدب تغلب عليه النرجسية، وإن كانت نرجسية إبداعية شبيهة بالهذيان وإن كان هذياناً من الدرجة الثانية باحثاً عن معقولة له.

إن الإكراهات الرمزية والثقافية التي انطلقنا منها تبين الحدود وتحذر وتمنع. ولكن كل مغلق ينغلق دون انفتاحه فينفتح، وكل ممنوع يتأسس بفعل خرقه ويتغذى.

٢ - إن الخوف من الوحدة واليتم يجعل الإنسان يستدعي الآخر ويبحث عن أصوات أخرى وإن كانت رجوع الصدى لصوته. فيصادر على أن المعنى في العالم، بل على أن كل العالم معنى، وعلى أن هذا المعنى هو الله. وعندها يكفى إظهار المعنى، بل يكفى اسم الإشارة أو الضمير الغائب الذي يردده المتصوفة إلى حد الإغماء. ولكن الشاعر، إذ يمسك باللغة، يحول وجهة اسم الإشارة ويغير الضمير ويتجه

المرجع الذي عوض الله كما في النصين السابقين. فكل ما في العالم نصبة نقول للشاعر: تموت. ولكن الموت يتحقق مجازياً، فالجبال ترد صوت الشاعر فتقول له بلسان المقال: تموت، وهو يفهم عليه فيحقق ما تقوله الجبال مرددة لما قاله.

ولكننا إذا أمعنا النظر في هذا الخبر وجدناه يعود بنا إلى قضية المرأة؛ فالشاعر يبحث عن صورته في مرآة صوتية. وفعل الانعكاس مضاعف في هذا المشهد. إنه ينادى نفسه وإن الجبال ترد إليه صوته وقد تضاعف الانعكاس في المشهد وتكرر المشهد نفسه (أنه كان يخرج....)؛ وهذا أمر خطير لا يمكن إلا أن يؤدي إلى الموت أو الجنون.

إن تجربة المرأة - كما يراها المحللون النفسانيون - تجربة مهيكله للذات يمشيها الطفل فيشعر بحقيقته وبوحدة جسمه وذاته^(٣٦). ولكن المرأة يمكن أن تجعل التمرئي يفصل عن ذاته ويظل باحثاً عن صورته المنفصلة عنه؛ فيكون هذا البحث مستحيلًا مؤدياً إلى الهلاك. ولا غرابة أن نجد نهياً عن التمرئي في بعض النصوص الدينية. فقد جاء في الحديث النبوي: لا يتمرأى أحدكم في الماء؛ أي لا ينظر وجهه فيه^(٣٧). فله وحده حق النظر في المرأة لأنه نصب نفسه دليلاً على نفسه ولأنه وحده لا تنفصم. وقد تأله الشاعر في ذلك الخبر لأنه أراد أن يسمع صوته وأن ينادى نفسه ويظهر لنفسه، فعاش استحالة هذا التأله واستحالة إيجاد نفسه المفقودة.

ولابد من ربط هذه النرجسية بالكلام والبيان، بما أن الجنون اعتلال لهذه الملكة. إنه «الحرية السلبية للكلام الذي لم يعد يبحث عن الاعتراف به»^(٣٨). فالهذيان كلام منكفىء على ذاته مستمتع بذاته لا يتخذة انهادى وسيلة للتعبير بل يجسد نفسه ويمسرحها فيه. فبلغى الآخر والعالم وتخرج الألفاظ وساور معاني وحشية.

فالنصبه ظهور لمعنى الله، والبيان إظهار له. وليس يمكن الإظهار دون إخفاء لذات المظهر. أما الهذيان فهو تجل للذات في حريتها السلبية وافتكاك للمرأة، ولذلك استعاض منه الجاحظ في مقدمة (البيان والتبيين).

الشعر مجرد قوالب جاهزة وأنماطاً ثابتة. فالتفقد ماهوى، ولكن الشعر - كما بينا - مجال ارتجاج الماهيات.

وإننا ننسى الأساسى عندما نعزل النصوص والقضايا اللغوية والبلاغية عن المعانى الكبرى المتعلقة فيها، وعن القوى الرمزية التى تحوى ذاكرة النصوص القديمة دون أن تبقى النصوص فى ربقتها.

إننا ولا شك نقارب هذه النصوص مشقلين بواجب البحث عن معقوليتها. ولكن السرور بالتقنيات الحديثة التى تمكن من أداء هذا الواجب قد يحجب عنا أمرين، أبرزناهما فى هذا البحث، هما العالم الذى تنغرس فيه النصوص والذوات المضطربة المحتحة التى تختلج فيها. فهذا الولوع بالمنهج وبالشكل نوع من الترجسية العلمية. وما قلناه على الشاعر ينطبق علينا (إذا سلمنا بوجود تشاكل بين الخطاب وما وراء الخطاب). فعلمنا أن نبحث عن مجال تتحقق فيه القراءة الحية دون أن نتخذ النصوص مرآة ودون أن نعتبرها كتاباً كثيفاً و «موضوعاً» منفصلاً.

فعلى قدر ولوعنا بالنجاعة يجب أن يكون بحثنا عن الحقيقة، وعن القوى الدلالية الفاعلة فيها وفيما نقرأ، وإلا ما وجدنا فى اليد بعد التنقيب والتفكيك سوى قبضة من الرماد المتكلس.

نحو المطلق الأرضى السلبى الذى هو الموت عوض الاتجاه إلى الله. وقد بينا سهولة الانتقال من عالم ملئ بالدلالة hyper-sémiotisé إلى عالم فقير إلى الدلالة hyposémiotisé، ولذلك فهو «باطل» كله. يريد المرء أن يكشف المعنى فينكشف، يريد أن يظهر الحكمة التى حشى بها الكون فيظهر الوسواس والأوهام والظنون التى بين حشاياه.

إن الجاحظ يترك اللامعنى وراءه ويؤسس عليه سيميائية العالم الكلية وأخلاقية الإظهار. أما الشاعر فيتطلق من هذه السيميائية، وهذه الأخلاقية فيصلى إلى اللامعنى. لكن هنا اللامعنى ينصهر فى القصيدة، فيصبح جزءاً من معنى جديد مبنى تحته القراءة الحديثة وتحين الهمم الذى اتبنى عليه.

٣ - لا يمكن الإظهار دون إخفاء. فإظهار الله نفسه يقوم على مجاز؛ أى على إغراض عن المعانى اللغوية الأولى للأشياء للبحث عن مدلولها الأسمى. ثم إن الله يبقى باحثاً لأنه لو أظهر نفسه تمام الإظهار لخرج من حد المطلق اللامعنى إلى حد النسي المتعين. فلا بد من إخفاء للمظهر وإلا ألقى وامتهن بالوصف. لا بد، إذن، أن تعضد أخلاقية الإظهار جمالية للإخفاء حتى يمكن القول ويمكن الشعر.

إننا نقع فى وهم المثالية والماهوية من حيث لا نشعر إذا اتبعنا تحديات النقاد القدامى والكثير من المحدثين واعتبرنا

الهوامش:

(٤) Greimas, A.J.: Du sens, Paris, éd. du seuil, 1970, p. 54.

(٥) Chydenius, j.: La théories du symbolisme médiéval in poétique n° 23, 1975, p. 324.

وانظر فى العدد نفسه من المجلة نفسها:

Strubel, A.: "Allegoria in factis" et "Allegoria in verbis" p.p 342-357.

(٦) فى المعنى من ص 189-190.

(٧) البقرة ٢، الآية ٢٦.

(٨) الحيوان ج ١، ص ٤٥.

(٩) انظر هذا المفهوم المهم فى El 2 "mazhar" VI pp. 944-5. D. Mac Eoin.

(١) انظر: الطهوان، مخ: عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الجبل، ج ١، ص ٣٥.

والبيان والتبيين مخ: عبدالسلام محمد هارون، بيروت، دار الفكر ط ٤، ج ١، ص ٨١.

وانظر فى:

حمادى صمود: التفكير البلاغى عند العرب: أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس، منشورات الجامعة التونسية: ١٩٨١.

تخليلاً لهذه النصوص وتعرفاً بعلامية الماحظ وتوضيحاً لطورها وسطاً لنظرية البيان.

(٢) الحيوان ج ١، ص ٣٣.

(٣) Eco, U. Le signe, trad. J.M. Klinkenberg, Buxelles, éd. Labor, 1988, p. 49.

وانظر:

وقد عبر عنه هنري كوربان بـ «الأشكال الفيفية» - formes épiphaniques
Corbin, H.: Histoire de la philosophie islamique, Paris, P 534
galimard 1986 (Mazhar)

(١٠) التهانوي محمد علي، الكشاف، بيروت، دار صادر ٢، ص ٤٩٢.

(١١) الجاحظ، مجموعة رسائل، القاهرة، مطبعة المتكلم ١٩٠٤، ص ١٣٧.
ولنا عودة إلى هذا النص في بحث آخر.

(١٢) الحيوان ج ١، ص ٣٦.

(١٣) الحيوان ج ١، ص ٤٥.

(١٤) التفكير البلاغي، ص ١٦٠.

(١٥) البيان والبيان، ص ٧٤.

(١٦) 'Réflexions sur la création artistique selon Alain' in
Revue de métaphysique et de morale (Avril - juin
1992) p. 171.

نقلا عن :

Derrida, j.: L'écriture et la différence, paris éd. du seuil,
1967, p 21.

(١٧) الحيوان ج ٥، ص ٢٠١ وانظر تحليل هذه الشواهد في التفكير
البلاغي، فصل «مفهوم البيان» عند الجاحظ.

(١٨) البيان والبيان ج ١، ص ٧٥.

(١٩) الحيوان، ج ٥، ص ٢٠١.

(٢٠) البيان والبيان ج ١، ص ٧٥.

(٢١) التفكير البلاغي، ص ١٧٠ - ١٧٤.

(٢٢) الحيوان ٢، ص ١٠٩.

(٢٣) ابن خفاجة، الديوان، غ سيد غازي، الإسكندرية، منشأة المعارف -

ط ٢، ص ١٣٠ - ١٣١.

(٢٤) كذا، وفي النص اضطراب لم ينبه إليه المحقق.

(٢٥) الرعد ١٣، الآية ٢، الزمر ٣٩ الآية ٥، فاطر ٣٥، الآية ١٣، لقمان
٣١، الآية ٢٩.

(٢٦) يس ٣٦، الآية ٣٩.

(٢٧) الأنعام ٦ الآية ٩٦، الرحمن ٥٥، الآية ٥.

(٢٨) نوح ٧١، الآية ٩٦، يونس ١٠، الآية ٥.

(٢٩) المباراة للتلل بارت Darl Barth وهي ترد في سياق علم اليهودية
المسيحي وفي استعمالها شيء من التجوز انظر:

Ricoeur, P, Le Mal: un défi à la philosophie et a
la théologie, Genève, Labor et Fides 1986, p. 34.

(٣٠) ديوان ابن خفاجة، ص ١٣٥ - ١٣٦.

(٣١) الضى، بقية الملتصق، مجريط، مطبع روغن ١٨٨٤، ص ٢٠٢ -
٢٠٣.

Lacan. Ecrits I paris, éd du seuil, 1966 pp-97 (le stade du miroir comme formateur de la fonction du je)

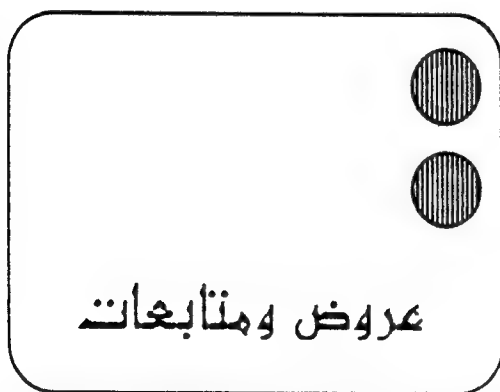
(٣٣) لسان العرب، دار المعارف ١٥٤٠/٣ (مادة رأى) ولم أجده في معجم
فنك.

(٣٤) لاكان، كتابات، ص ١٣٢.

(٣٥) يرد هذا المفهوم في: شكري المبخوت: جمالية الألفة: النص ومثله في
التراث النقدي، تونس، بيت الحكمة ١٩٩٣ ص ١٣٠ - ١٣٧ وقد
جعل الكاتب هذا المفهوم نسبيا في الصفحات الموالية: ولم يكن عمود
الشعر - باعتباره نظام قراءة يحدد معايير الجمال الأدبي - أفقا منفلقا
تمام الانغلاق، ولكنه مثل مسار تداخلت فيه - تدريجيا - التجارب
الشعرية قديمها وحديثها (١٣٧).

فما ليس منفلقا تمام الانغلاق مفتوح من وجهة نظرنا. وفي الفصل
بين قراءة سكونية ترى الثوابت في السنة الشعرية وقراءة زمنية تبين
الحركة داخلها وتكون بمثابة نقبض الأطروحة للقراءة الأولى تكلف
نحن اليوم في غنى عنه





المصريون بين التاريخ والرواية

عرض، سمية رمضان*

فى إنجازها حتى الآن - لما تقدمه من حلول مبدعة للموقف المتناقض الذى يجد المثقف ابن العالم الثالث نفسه فيه أيا كانت ميوله السياسية بسبب ظروف تاريخية لم يكن له فيها يد، والتي بدأت تنبؤاً مركز الجسر بين الحضارات والثقافات.

اختيار سامية محرز إذن الكتابة بالانجليزية فى مواضيع عربية (وهى التى تتقن الفرنسية أيضاً)، وكما هو حال عرب آخرين أمثال فدوى مالى دوجلاس وفريال غزول، كمال أبى ديب وصبرى حافظ) يمثل منعطفاً جديداً فى جدلية العلاقة بين الشرق والغرب، ينتقل بها من مستوى حوار الطرشان إلى مستوى الحوار الحقيقى، ويؤرخ لانتهاى فترة الوصاية التى فرضها الغرب على ثقافتنا، منذ أن «اكتشفنا»^(١) (وهو الأمر الذى ترتب عليه اكتشافنا لأنفسنا من خلال عيون الغرب) بسبب هيمنته على وسائل المعرفة، وامتلاكه ختم المصادقية، وسلطة تهميش كل ما يقع خارج بؤرة مصالحه. أما الآن، فإن وجهة نظرنا فى ثقافتنا وأدبنا

يمثل كتاب سامية محرز (الكتاب المصريون بين التاريخ والرواية) الرد العملى على الكثير من التساؤلات التى تخص «فرق» بلاد العالم الثالث وموقفه من التحديات المفروضة عليه، محلياً وعالمياً، فى مرحلة ما بعد الاستعمار، أو مرحلة الاستعمار المستتر. ويشر الكتاب ببداية حقبة جديدة يرى فيها مثقف العالم الثالث نفسه فى دور مختلف عن الأجداد الذين تحملوا نير التنوير، فحملوا مشاعله تحت وطأة الانبهار بالغرب من منطلقات الإحساس بالدونية تجاهه، دون تطلع للتأثير فى مناخ الثقافة العالمية، وإن ظل ذلك حلم الكثيرين. أما الآن فقد اختلفت أمور كثيرة وأصبح واضحاً أن تأثيرنا على المستوى العالمى ثقافياً بات أمراً - سمر خلال الحقبة القادمة، وأن ذلك سوف يكون على يد فئة من مثقفينا - يمثل إدوارد سعيد (الأب الروحى لها) أعلى نقطة

* مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، القاهرة.

العالمية^(٣) فبدت نماذج الترجمة كأنها إنجازات فردية واستثنائية لعدم وضوح اندراجها في سياق متعارف على ثرائه. وفي اعتقادي أن جانباً مهماً من هذا الكتاب ينبع من قدرة الكاتبة على ملء هذا الفراغ واستطاق هذه الخلفية الثقافية الثرية، من خلال النصوص التي اختارتها، لإظهار ارتباط تلك النماذج بالسياقات الاجتماعية الثقافية والتاريخية المصرية، فيتنبه القارئ الأجنبي إلى أن تذوق مثل هذا الأدب يتطلب معرفة بسياقاته الواقعة خارج النص الحالي، وأن تلك الضرورة لا تعني أنه أدب أقل جمالاً أو قدرة على استلهام الحالة الإنسانية بقدر ما يعني أن تجليات الحالة الإنسانية خارج نطاق التميز اليورو/أمريكي لم تؤخذ في الحسبان، إلا من منظور مصلحة الاستعمار الذي تحكم في إملاء مبادئ الذوق العام لأمد طال. وتذكرنا محرز بذلك حين تقتبس من تيرى يجلتون الكلمات الآتية:

ليس الأمر وكأننا نملك حقائق معرفية من الممكن أن نشوهها عن طريق إطلاق الأحكام، أو بسبب اهتماماتنا بأشياء دون أخرى... ولكن الأمر الواضح هو أنه دون مصالح واهتمامات بعينها لا تكون لدينا معرفة أصلاً... إن المصالح جزء لا يتجزأ مما نريد معرفته

وكما أن ذلك يعد تلخيصاً لموقف الغرب من آدابنا - كان إدوارد سعيد قد أفاض في وصفه - فإنه أيضاً ينبهنا في الوقت نفسه إلى ضرورة أخذ ما يقوله النقاد الغربيون بخصوص ثقافتهم في الاعتبار، كما نقول محرز، وينبهنا كذلك إلى أنه آن الآوان ليشترك الناقد العربي في حركة النقد العالمية من خلال اهتمامه بمسألة التبعية الفكرية والاستعمار الثقافي، أو على حد قول الكاتبة:

أن يتحرك ناقد الأدب العربي من التقليد إلى الخلق والإبداع، أن نقرأ ونتعرف المعرفة النظرية من العالَم الأول ولكن وهذا هو الأهم - أن نهضمها ونناقشها ونفككها أيضاً^(٤).

ومن هذا المنطلق وبهذا المفهوم، تبدأ محرز في استلهام فوكو وسعيد إلى جانب كرسيفا ويجلتون وبارت وجينيت

تصل إلى العالم من خلال أقلام غربية - أقدر ولا شك على تقييم إبداعات كتابنا بأي لغة - وذلك عن طريق لغة اختارها العالم تلقائياً بديلاً عملياً عن حلم الأسبرانتو القديم، ألا وهي الإنجليزية. ومما يزيد من تأثير هذه الموجة الاستقلالية الجديدة في عالمنا أن مثقف العالم الثالث، كاتب الإنجليزية، ليس صوتاً يصرخ في البرية، فهناك أصوات حرة في الغرب تقف للمرة الأولى بلا ازدواجية إلى جانبه في معركته الجديدة، له فيها سند العائلة الفكرية التي تضم أسماء لامعة، مثل نعم تشومسكي وإدوارد سعيد وآخرين أصغر سناً أمثال تيموثي ميتشل وجوديث تاكر وفدوى مالطي دوجلاس. أي أن هوية مثل هذا الكاتب الجغرافية أصبحت لا تهم بالقدر الذي تهم هويته الفكرية القائمة على مبدأ التحرر من التبعية لخطاب السلطة الغربي الرسمي، فصارت اللغات الغربية ذاتها تستخدم لاستكمال الاستقلال السياسي بالاستقلال الفكري، وهو القضية والهم الأكبر لكثير من مثقفي العالم الثالث في «النظام الجديد». والمثير أيضاً أن تلك الهوية الفكرية الجديدة - وإن استمدت نظريتها من دريدا أو بارت أو تودوروف أو لوتمان - تطبق نظريات البنيوية والتفكيكية والسيميوطيقا بتصرف يشرى مجالات الأدب والثقافة والتاريخ في عالم طمست «روايته»^(٥) في الوقت نفسه الذي تدنو بنا من حلول جديدة لأزمة المعنى المفتقد (الناجئة عن الإيغال في الاهتمام بالشكل)، لأنها تعبير عن نظرة ثورية مستمدة من روح قضية بعينها، هي قضية المساواة بين الشعوب.

من هنا جاءت أهمية كتاب سامية محرز. فهو عمل من تلك الأعمال التي تشهدها الآونة الأخيرة وتثبت أحقية الناقد العربي في التعليق على أدب أمته، وذلك دون أن يضرب عرض الحائط بما توصلت إليه النظرية النقدية الغربية، مستخدماً لغة عالمية وبالتالي يضع «روايته» على قدم المساواة مع تلك «الرؤية» الأخرى لتاريخنا الثقافي والاجتماعي والأدبي التي همشت إنجازاتنا لامتلاكها لغة الخطاب المهيمن فعلاً ومجازاً، اقتصادياً وأدبياً. ويزيد من أبعاد الكتاب انتماء الكاتبة إلى هذه العائلة الفكرية التي وصفناها لتونا، والتي تعمل جاهدة على توفير الخلفية التاريخية والثقافية التي طالما ظهر الأدب العربي الحديث عارياً منها على ساحة

و (خطط الغيطاني) و (الزبني بركات) و (يوم قتل الزعيم).

وتوضح لنا أهمية اختيارات محرز عندما ندرك أن التحدى الملازم لفرضية الكتاب يكمن فى كيفية توفير سياق Con-text للنص Text العربى فى أقل مساحة ممكنة لموضوع النقد. فالناقد للأدب العربى بالإنجليزية يعلم تماماً أنه يعمل وحده فى حقل التعريف بأدبه وخلفياته، بما أن عمله يقع على هامش الخطاب المسيطر عالمياً، وأن الجهل بمادته مستشر فى العالم، وأنه يخوض معركة وحده دون مؤازرة وسائل الإعلام المهيمنة عالمياً، بل إنه فى الواقع يعمل فى مواجهة هذه الوسائل ذاتها كى يستخلص مساحة «نصية» ينظر فيها بعين الاعتبار، ليس لحقل تخصصه فقط، ولكن غركات ودوافع ووجدان وثقافة الشعوب التى يمثل هذا الأدب جزءاً من «روايتها»، أيضاً. ومن هنا كانت أهمية اختيار ماذا يقال، وبأى قدر من الإسهاب يقال؛ بمعنى أن سامية محرز مثلاً يقع عليها، إلى جانب أعباء الكتابة الأخرى، عبء استنباط النقاط التى قد تكون بديهية للقارئ العربى، إلا أنها قد تقع فى ظلال الجهل بالنسبة إلى قارئ الإنجليزية، مثل مدى عمق الشرح الذى تمثله هزيمة ٦٧ فى وجدان الشعب المصرى، أو أهمية الصحافة فى تطور اللغة والدور الذى لعبته فى نشر الأدب الحديث، أو تداعيات وتاريخ كلمة «خطط» على سبيل المثال. فإذا نجح الناقد فى التوصل إلى الموازنة المناسبة فى الاختيار الدقيق للنصوص المراد تحليلها وتوثيق صلة السياق التاريخى والثقافى بنظرية الأدب الحديثة، أصبح بإمكان النقد أن يكون خلافاً وإن لم يتدع نظرية. وعليه، فإن تحليل محرز يبدأ فى تفكيك النص من حيث هو بدليل لرواية التاريخ المسروقة من وجهة نظر السلطة. بمعنى أن الغيطاني - على سبيل المثال - حين يسعى، حسب تحليل محرز، إلى تقويض الحدود بين التاريخ والرواية فى روايته (خطط الغيطاني) إنما يفعل ذلك بهدف استنطاق مواضع الصمت فى التاريخ «الرسمى»؛ فيقدم لنا نصاً يسعى إلى محاكاة جنس الخطط فى مظهره المألوف ولكن لغرض يختلف. إن خطط المقرزى وعلى مبارك تحيل^(٦) الإقليم الموصوف (مصر) إلى سلطة بعينها (الممالك) فى حالة المقرزى وأسرّة محمد على عند على مبارك)، أما الغيطاني^٧

فى تحليل نصوص من كتابات نجيب محفوظ وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم معبرة عن هدفها بأنه:

تضييق الفجوة بين ما هو تاريخى وما هو أدبى، الشخصى والجماعى، الجمالى وما ينبع من الإيديولوجية^(٥).

وذلك فى إطار أطروحة واضحة وصريحة، ألا وهى أن الحدود الصارمة بين دراسة الأدب ودراسة التاريخ حدود واهية، كما تشهد كتابات نقاد الأدب أمثال جولدمان وجيمسون وإيجلتون وإدوارد سعيد من جهة، وكتابات المؤرخين من أمثال بول فين، وميشيل فوكو، ودومينيك لاكابرا من جهة أخرى. وتصل، استدلالاً بهذه النماذج التى تذوب فيها الحدود بين النقد الأدبى والتحليل التاريخى، إلى نتيجة، مؤداها أن المؤرخ والأديب يشتركان فى هدف واحد هو تحويل الحياة أو الواقع إلى بنات للمعنى، مما يشير إلى أن هؤلاء الكتاب ليس فى مقدورهم اتخاذ موقف محايد مما يسردون. فالمؤرخون - مثلهم مثل الروائيين - يصنعون عوالم قائمة بذاتها يقومون فيها بتقديم وتمثيل أفراد ومجموعات تتحكم فيها مساحة وزمن يخص هذه العوالم دون غيرها. وعلاقة الأدب بالتاريخ علاقة متشابكة ومتداخلة، علاقة إثراء متبادل يفيد منه المجتمع، وذلك لما يوفره الرواة المحدثون من ثقافة مضادة من خلال سرد مضاد يستنطق نقاط الصمت فى رواية التاريخ المصرى، على الأقل فى الروايات التى اختصها الكتاب.

ومن الواضح أن نجيب محفوظ يشكل الأرضية المطاطة التى تنطلق منها محرز فى دراستها المتمعة، فتخصص الفصلين الأول والثانى لتحليل علاقة كل من محفوظ وصنع الله إبراهيم بالسلطة، وطريقة كل منهما فى التعامل مع ما يعوق إنتاج النص الأدبى فى مناخ يتخذ الرقيب فيه صورة ضابط مباحث أمن الدولة. كما تستلهم محفوظ فى الحديث عن جمال الغيطاني والتأريخ للقاهرة، ثم تفرد له فصلاً خاصاً تحلل فيه رواية (يوم قتل الزعيم). إلا أن محفوظ يتوارى فى نهاية الكتاب الذى تختتمه محرز بدراسة مضوئية لرواية صنع الله إبراهيم (ذات). والنصوص التى وقع عليها اختيار محرز للدراسة هى (تلك الرائحة) و (ذات)

فيؤرخ للمدينة المعاصرة كي يتتقد السلطة المعاصرة من خلال بنية المدينة، ودلالات هذه البنية، وهو عكس هدف الخطة التقليدية. ومحرز تعقد مقارنات عدة بين محفوظ والفيطاني بوصفهما مؤرخين للمدينة (القاهرة)، إلا أن الفارق بينهما يكمن في نظرها في أن محفوظ يركز جهوده على الجماعي المستمر عبر الزمان، أما الفيطاني فيهتم أساساً بلحظات تكرار الانشطار في ذات هذا الجماعي، والنتيجة في الحالتين هي شحذ الوعي. إن نجيب محفوظ يوفر للذاكرة الجماعية المعرفة اللازمة ويعطيها صوته مما ينتج عنه رواية بديلة لرواية السلطة. (يوم قتل الزعيم) مثلاً رواية تدور حول المتغيرات التي نجمت عن سياسة الانفتاح مما أدى في النهاية إلى مقتل السادات، أي أنها ليست رواية عن مقتل السادات وإنما هي رواية تؤرخ لمصر في عهد السادات، وتوفر للقارئ قراءة في خطاب السلطة تختلف عما كانت السلطة تزوجه عن نفسها، وعن تاريخ مصر الحديث، وذلك في سبيل خلق وعي مضاد يشحذ الذاكرة الجماعية وينبهها إلى كذب الراوى الآخر. فمن القائل مثلاً بفشل ثورة ١٩؟ إلا أن ذلك لا يعنى أن العلاقة الجدلية بين راوى الذاكرة الجماعية وراوى السلطة تنتهى عند هذه النقطة؛ فالراوى الآخر لن يتخلى عن روايته الكاذبة، وبالتالي فإن الروائيتين، الرسمية والمضادة، مستمرتان.

أما (الزيني بركات) للفيطاني فتعتبرها محرز مثلاً لما تسميه «استراتيجية السرد ضد السلطة». وذلك لأن الرواية تتخذ من الحقبة بين ١٥٠٧ و ١٥١٨ مثلاً لواقع ٦٧ وما قبلها، وترسم حال الدولة البوليسية قبيل دخول الأتراك عن طريق بنية سردية تحاكي تاريخ ابن يباس، فتخلق بذلك ما سماه جيرارد جينيت «النصبة العالية» hypertextuality، وهي العلاقة التي تصل نص ما يسميه جينيت النص العالى hypertext بنص سابق عليه، وهو ما يسمى بالنص المنخفض hypotext. والنصبة العالية علاقة تعمل على مستويين: مستوى المحاكاة الساخرة parody ومستوى «الباستيش» (المقابلة) وهو استعمال أكثر من عنصر في خلق صورة ما.

وينحو الفيطاني إلى محاكاة أسلوب ابن يباس كما يستغل المقابلات juxtaposition، حيث يقدم أسلوباً خطابياً في

مقابل أسلوب آخر بفرض المراوغة، وذلك في سبيل نقد السلطة دون مواجهتها مباشرة. فهو يخلق عالم يضاهى تاريخ ١٩٦٧ ووقائعها، من سيطرة الدولة البوليسية والتعتميم على الهزيمة وشخصية عبد الناصر المثيرة للتساؤلات، ويستقى هذا العالم من تاريخ غزو الأتراك لمصر وانهزام قنصوة الغورى، باستعمال لغة ذاك العصر. أما (ذات) التي تخصها الكاتبة بالفصل الأخير، فهي رواية تعيد عن طريق الكولاج تأثير أخبار الصحف - التي تسميها محرز التاريخ الرسمي المعاصر - على شخوص الرواية، وبذا تخلق علاقة مباشرة بين رواية السلطة والناس العاديين. إلا أن (ذات) تثير اهتمامنا أيضاً بسبب اختلاف علاقتها بالسلطة عن علاقة (تلك الرائحة) مثلاً، التي يحكى خط سير نشرها جزءاً من تاريخ حظر التعبير، سواء كان ذلك بسبب اختلاف الكاتب إيديولوجيا مع السلطة، أو لأن ما كتب يחדش الذوق العام؛ ف (ذات) كانت مرشحة للفوز بالجائزة التي حصل عليها في النهاية عبد الفتاح الجمل عن (محب) في معرض كتاب القاهرة الدولي الأخير. وتعلق محرز على ذلك بأنه يبدو أن مساحة ما أفسحت أخيراً للإبداع السردى الذي كانت السلطة تعتبره جزءاً لا يتجزأ من اهتماماتها، بدليل ما حدث لـ (تلك الرائحة) في الستينيات. ومحرز لا تعمم تحليلها، للنصوص التي اختارتها، على الكتابة التي لا تتخذ من الرواية الرسمية للتاريخ «فعلاً عليها رده». ولكن لا يسعنا هنا إلا التساؤل مع الكاتبة عن مدى تميز مثل هذه الأعمال الأخرى، وإن كان الإبداع يتأثر سلباً بمناخ سياسى أكثر تسامحاً، وهل يعنى ذلك اختلاف نظرة المبدع فى العالم الثالث إلى دوره السردى عن مثيله فى العالم الأول؟

وهي الأسئلة الكامنة وراء فكرة الكتاب الأساسية، الدافعة إلى توجهاته. وقد يبدو أحياناً للقارئ أن محرز تشرد عن أطروحتها التي تدور كما سبق حول دور الروائي المصرى المعاصر بوصفه مؤرخاً نقيضاً للسلطة، وخطابه نقيضاً لخطابها، وهو ما يلفت نظراً إليه إبراهيم فتحى فى عرضه المكثف المتكامل للكتاب فى «أخبار الأدب» (١٠/٤/٩٤). إلا أن ما يبدو شروداً قد يكون السبب فيه أن فصول الكتاب كانت قد كتبت على هيئة مقالات على مدى ثماني سنوات

واحدة طوال الوقت، وأن الشيء اليسير جداً من التحقيق كان ليتلافى نقل الشعور أحياناً للقارئ بأن ما يقرأ هو مقالات كتبت متفرقة وليس كتاباً كتب بشكل إجمالي.

ثم جمعت، وبالتالي فإن لكل مقالة مدخلاً يختلف عن الأخرى في الكثير. ولكن مما لا شك فيه أن محرز كانت تكتب من المنطلقات ذاتها طوال الوقت، وأن رؤيتها كانت

الهوامش:

ويسوق مثاليين أحدهما من مصر الفرعونية والآخر من التاريخ الإسلامي لثبت احترام المسلمين للكتب.

(٤) S. Mehrez. Egyptian Writers Between History and Fiction. AUC Press. Cairo: 1994. p.

ibid.

(٥)

(٦) بمعنى أنها أعمال كتبت بإعجاز من السلفعة وبالتالي فهي جزء لا يتجزأ من خطاب السلفعة.

(١) معنى درسنا من وجهة نظره ومن منطلق مصالحه كمستعمر. انظر في تلك القضية كتاب إدوارد سعيد: الاستشراق.

(٢) هنا بمعنى version وإن لم يتف عنها معنى narrative في الوقت، ذاته هي القضية التي تمثل أحد محاور كتاب إدوارد سعيد الأخير (الثقافة والإمبريالية).

(٣) انظر على سبيل المثال خطاب نجيب محفوظ عند تسلمه جائزة نوبل الذي يعرف فيه الكاتب (وإن اضطر للإعجاز الشديد) العالم بينابيع ثقافته



ابن رشد والتراث العقلانى فى الشرق والغرب

عرض مجلة ألف [عدد ١٦ سنة ١٩٩٦م]

هالة فؤاد*

أولاً: دراسات ركزت على البعد الإيديولوجى، إذ اهتمت بالعلاقة ذات الطابع الإشكالى لابن رشد بسياقه السياسى / الاجتماعى / العقائدى / الثقافى. وقد تجاوزت هذه الدراسات فيما بينها بصورة لافتة، مؤكدة البعد الأصولى فى فكر ابن رشد، ودوره الفعال فى تأسيس خطاب سلطوى يكرس قيم الدولة الموحدية صاحبة المشروع الأصولى الوجدوى. إن الدراسات جميعاً تنطلق من محاولة إعادة النظر فى المسلمات الشائعة حول مدى عقلانية فلسفة ابن رشد وتنويريتها، وما يترتب عليها من استدعاء إيديولوجى له بوصفه النموذج العقلانى الفذ القادر على مواجهة المد الأصولى. إنها ليست محاولة لهدم هذه التصورات بقدر ما هى محاولة لإعادة إنتاج فهم حقيقى لتراثنا، ومن ثم أنفسنا وواقعنا. وسنضيف إلى هذه الدراسات دراسة تركز على البعد الإيديولوجى لا فى الخطاب الرشدى، ولكن فى قرارات الرشدين العرب المعاصرين له.

هناك كثرة من القراءات المنهجية المتنوعة التى تناولت النصوص التراثية حتى الآن، ولكن البحث والحفر المعرفى فى أعماق هذه النصوص، يكشف لنا عن مدى جهلنا بها، ومدى ثراء هذه النصوص وبكارتها.

كانت هذه هى النتيجة النهائية التى تيقنت منها بعد أن قرأت هذا العدد الجاد المتميز من مجلة «ألف» عن «ابن رشد»؛ إذ يسل هذا المفكر ذو الوجوه المتعددة نموذجاً مكشفاً للإشكال التراثى من حيث صياغته لنص مفتوح على احتمالات القراءات المتنوعة، شديدة الاختلاف والتباين. ولقد أثارت الدراسات التى تضمنها العدد العديد من القضايا الخلافية حول ابن رشد من زوايا منهجية متنوعة وجديدة. وسنحاول تصنيف هذه الدراسات كما يلى:

* قسم الفلسفة، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

يمارسون سطوتهم باسم الدفاع عن العقيدة، والكيان الاجتماعي ضد الأفكار الجديدة الهدامة. إن النتيجة النهائية لهذا الصراع هي الاغتيال الحقيقي، وليس المجازي، للمفكر المجدد وأفكاره، بمعنى سلب الحياة والقضاء على الحضور، والإقصاء لكون آخر.

وحتى لا يقع المفكر المجدد تحت وطأة ضغط الخطاب التقليدي النقيض، فيضطر من أجل الدفاع عن نفسه وأفكاره إلى إنتاج خطاب مهادن له طابع سياسي نفعي رديئ ينطوي على التراجع والاستسلام. فإن الحل الوحيد لمواجهة هذا المأزق هو «المواجهة المعرفية»، أو كما قال الشيخ أمين الخولي «قتل القديم بحثاً»؛ إذ يرى الباحث الدعوة المتضمنة في هذا القول أساساً لكل تجديد، وهي تعني لديه البحث التحليلي النقدي للأفكار والمسلمات القديمة، للكشف عن جذورها وفحص دلالتها في سياق تكونها التاريخي والاجتماعي، مما يزيل عنها سمّ القداسة، ويوردها إلى أصولها بوصفها أفكاراً لاعتقائد، وهو ما يعني إمكان مناقشتها على أرضية عقلية محضة.

وينطلق الباحث من هذا التمهيد النظري إلى الدرس التطبيقي؛ حيث يتجلى ابن رشد بوصفه نموذجاً مجسداً للمفكر المجدد الواقع تحت وطأة ضغوط الخطاب النقيض (الخطاب الغزالي)، وحيث يشكل الصراع بين الخطابين حلقة من حلقات الصراع الدائم بين القديم والجديد أو المركز والهامش في الحضارة العربية الإسلامية.

وتبني قراءة الباحث الخاصة لابن رشد من سؤالين أساسيين:

السؤال الأول: - إلى أي مدى مارس وعي ابن رشد بهامشيته أو بالأحرى بهامشية الفلسفة دوراً في صياغة خطاب رشدى متهافت قدم من خلاله بعض الترضيات أو التنازلات لحساب الخطاب الغزالي النقيض (خطاب المركز) أثناء انخراطه السجالي معه؟

السؤال الثاني: كيف مارس الخطاب الغزالي المركزي ضغوطه على خطاب ابن رشد، ثم كيف مارس الخطاب رشدى الهامشي فعاليته تحت وطأة تلك الضغوط مسفراً عن

ثانياً: دراسات ركزت على علاقات النص رشدى بالغرب الوسيط/ الحديث/ المعاصر، وهو الأمر الذي يدخلنا في منطقة شديدة الخطورة والغواية؛ إذ قد تنزلق خطي الباحث فيقع في الممارسة المنهجية العقيمة لنظرية (التأثر والتأثير)، تلك النظرية الاستشراقية الشاوية. أو أن يتسلح بوعي منهجي ناضج قادر على الخوض في هذه المقارنات دون إغفال التباينات الأساسية بين السياقات الحضارية موضع المقارنة، مما يؤدي لإنتاج فهم عميق للموضوعات المقارنة، ولطبيعة العلاقة الجدلية القائمة بينهما.

واللافت في هذه الدراسات، بشكل عام، هو محاولة بعث ابن رشد بوصفه إمكاناً خصباً للتواصل والتلاقح الثقافي بين الشرق والغرب، لكن من منطلق سيطرة المعايير والمفاهيم الغربية الحديثة والمعاصرة.

ثالثاً: دراسات ركزت على البعد المعرفي، وتوقفت عند النص رشدى وتفصيله، والحلول التي طرحها للمشكلات الفقهية والعلمية. ويمكننا أن ندرج في هذا السياق دراسة متفردة حاولت تحليل علاقة الخطاب رشدى بالخطاب الصوفي مثلاً في ابن عربي.

ولنبداً بالعرض لكل مجموعة على حدة، مفردين لكل مقال حيزاً خاصاً به.

* *

دراسات المجموعة الأولى (البعد الإيديولوجي)

المقال الأول

نصر أبو زيد «خطاب ابن رشد بين حق المعرفة وضغوط الخطاب النقيض»

وأول ما يلفتنا في هذا المقال هو التمهيد؛ إذ يقدم الباحث تحليلاً مهماً وموجزاً لطبيعة الأزمة التي يعانيها المفكر المجدد حين يصطدم بالطبيعة المعرفية الثابتة لبنية الوعي التقليدي، مناقشاً كيفية تشكل هذه البنية، واكتساب مكوناتها الفكرية سمات القداسة واللبات العقيدية عبر التكرار والترديد الدائم لها. إنه الأمر الذي يجعل أية محاولة لمناقشتها مساساً بقداسيتها، واصطداماً عنيفاً بأنصارها التقليديين الذين

أوجه تهافته، واقعا في شرك الخطاب الغزالي بينما أراد أن يتصدى له؟

ويجب الباحث عن سؤاله الأول مؤكدا أن وعى ابن رشد بحالة التهميش التي تعانيها الفلسفة هو الذي دفعه إلى الجمع التركيبي بين علوم الأوتل وعلوم الشريعة أملا في تجاوز هذه الحالة والتحرك إلى الاقتراب من دائرة المركز. ومنه بالتحديد يكمن تهافت الخطاب الرشدي.

وإذا ينتقل الباحث للإجابة عن سؤاله الثاني، فإنه يذم مرض لمظاهر التهافت في الخطاب الرشدي من خلال دحض الخطوط العريضة المميزة للخطاب الغزالي، مبينا كيف سارس هذا الخطاب ضعفه على ابن رشد حتى دفعه إلى إخراج كسبه الأخيرة لمواجهة التحديات التي طرحها عليه. ولعل أهم ما في هذا الطرح إبراز الباحث الكيفية التي أسس بها الغزالي مركزية خطابه داخل الثقافة الإسلامية، والتي خفقت له خلال بنيتها المزدوجة ما بين الشق الأشعري الذي يكرس قيم السلطة ويبرز هيمنتها إيديولوجيا، من جانب، والشق الصوفي يبعديه السني والفنوصي، الذي يقدم للعامة ضراة تجابه به سطوة السلطة. أضف إلى ذلك تأسيسه الوسطية في الفكر الديني، وهي الوسطية التي توحدت مع الدين الإسلامي نفسه. لقد مكنت هذه السمات لسيطرة الخطاب لغزالي شرقا وغربا بتجليات ودرجات متفاوتة.

وإذا يؤكد الباحث حضور الخطاب الغزالي عبر العامة والفتهاء في بيئة ابن رشد، يبدأ في رصد مظاهر تهافت الخطاب الرشدي، التي تبدو جليلة في موقف ابن رشد النقدي من المتكلمين، مهاجما منهجهم الجدلي في تأويل الشريعة، وإشاعتهم تأويلاتهم، مما أدى للفرقة وتكفير الناس بعضهم بعضا. هنا بالضبط يكمن الخطر الذي حاول خطاب ابن رشد أن يتصدى له من خلال حكره معرفة التأويل الحق للشريعة على أهل البرهان. إن ما يقترحه ابن رشد هو كمن التهافت في خطابه، إذ يقع في شرك المفهوم المعرفي الغزالي (المضنون به على غير أهله)، وهو ما يعنى التمييز المعرفي بين العامة والخاصة، وحرمان العامة حقهم الطبيعي في معرفة المعاني الحقيقية لشريعتهم. ورغم الفروق المعرفية الأساسية بين التفسير الغزالي، والتفسير الرشدي، ورغم وعى ابن

رشد بالبعد الأكسائي في المعرفة، فإنه بدلا من أن يدعو إلى إشاعة البرهان كى يتصدى للجدل، يصر على إبقاء الوضع كما هو عليه في قضايا التأويل، بمعنى أن تظل كل طبقة معرفية (الخطائيون/ الجدليون/ البرهانيون) مرتبطة بأدلتها الخاصة بها، لانتجاوزها إلى ما هو أرقى من قدراتها المعرفية. إنه الحل الذي يراه الباحث توفيقيا وسطيا إلى حد كبير. مع ملاحظة الفرق بين وسطية الغزالي التي تشكلت داخل نظام معرفي يبدأ من النص متجها إلى العالم، ووسطية ابن رشد التي تشكلت في نظام معرفي عكسي.

ويتوقف الباحث، أخيرا، عند التأسيس الرشدي لمشروعية التأويل على أساس فقهي ممكن، ومشروعية النظر الفلسفي على الأوامر القرآنية بالنظر والتدبر في الكون. إنه التأسيس الذي يبنى عليه القطع الرشدي بأن كل ما ورد في ظاهر الشرع مخالفا للبرهان يقبل التأويل على قانون اللسان العربي. ويرى الباحث أن مفهوم التأويل الذي يطرحه ابن رشد يجعله يتواصل مع المتكلمين أكثر مما يتناقض معهم، خاصة المعتزلة الذين يعد ابن رشد امتدادا عميقا لهم من وجهة نظر الباحث.

وأخيرا، يخلص الباحث إلى أن سعى ابن رشد للانزياح من موقع الهامش فرض عليه التنازلات والترضيات التي عمقت هامشيته، وكرست - بشكل غير مباشر - مركزية الغزالي.

المقال الثاني

زينب الخضيرى «ابن رشد بين التعددية والوحدانية»

تفاجئنا الباحثة في هذا المقال ببداية طريقة؛ إذ تبدأ بتقدها لذاتها طارحة المفارقة في تطور رؤيتها لابن رشد ما بين الرؤية الكلاسيكية له، بوصفه مفكرا عقلانيا متعاليا على كل مكونات الواقع وحدوده الزمانية والمكانية، إلى رؤيتها الجديدة له بوصفه مفكرا إصلاحيا لا يمكن فهم مذهبه الضخم المحكم إلا إذا وضع في سياقه التاريخي السياسي الفكري/ العقائدي.

وتنتهي الباحثة مقالها نهاية مفتوحة بإثارة العديد من التساؤلات حول علاقة ابن رشد بالعقيدة التومرنية المهدية، ودلالة حدث تكليفه السلطوي بشرح أرسطو، وأسرار علاقته المعقدة بالغزالي؟! وهي التساؤلات التي ستتعدد محاولات الإجابة عنها عبر البحوث التالية.

المقال الثالث:

عبد المجيد الصغير: إشكالية استمرار الدرس الفلسفي حول أثر الغزالي في المدرسة الرشدية بالمغرب

يتجاوب هذا المقال مع المقالين السابقين من زاويتين:

١ - العلاقة الوطيدة بين المشروع الرشدي والمشروع الموحدى.

٢ - الهاجس الغزالي لا فى الخطاب الرشدي بل فى المدرسة الرشدية بالمغرب، ومثلها الأول ابن طمّلوس.

ويتناول البحث إشكال انحسار الممارسة الفلسفية الرشدية فى الغرب الإسلامى، مؤكداً أن المدخل الأساسى لفهم هذه الظاهرة يتلوه من خلال تتبع جدلية العلاقة بين الفلسفى والتاريخى فى الفكر الفلسفى فى الغرب الإسلامى. ومن هنا، يتوقف الباحث عند علاقة المشروع الرشدي بالمشروع الموحدى؛ إذ يتجلى الآخر منعكسا فى مرآة المشروع الرشدي الإصلاحى الداعى إلى العودة إلى الأصول (فى كل من الشريعة والفلسفة)، وتوحيد العقائد، وتجاوز فقه الفروع المالكي إلى فقه الأصول الواحدة، والهجوم على التأويلات الكلامية المتباينة للشريعة التى زرعت الشقاق والفرقة، سعيا لتوحيد الأمة شرقا وغربا تحت راية الحاكم الموحدى السنّى. إن تبنى ابن رشد للمشروع الموحدى عبر مؤلفاته الأساسية هو الذى أعطاه حق الصدارة فى عصر الخليفة يعقوب المنصور، غير أن ابن رشد باقتحام آفاق التأويل بذر الفرقة فى عمق المشروع الموحدى، مما أدى إلى انقلاب الخليفة عليه، وإقصائه.

ومن هذه النهاية الرشدية، ينبثق ابن طمّلوس ليقدم الصياغة السنية المواتية للمشروع الموحدى، معلنا خروجه الصريح على أستاذه ابن رشد، مستدعيا الغزالي، بوصفه

وتبني الباحثة وجهة النظر القائلة إن ابن رشد كان له مشروعان فلسفيان ربطت بينهما مرحلة انتقالية هى المرحلة الغزالية (!!!). أما المشروع الأول فهو تجميعى خلا من كل رؤية خاصة، ووقف عند حدود المعرفة الضرورية، وآمن بالتعددية، فى حين سعى المشروع الثانى إلى نفي التعددية، وتأسيس الوحدة الفكرية المطلقة لحساب السيطرة الأرسطية على الساحة الفكرية. وتعد المرحلة الغزالية (وهى مرحلة فصل المقال، مناهج الأدلة، تهافت التهافت) هى المرحلة التى مهدت لهذه النقلة اللافتة.

تفسر الباحثة هذا التطور بوصفه نتاجا لتأثر ابن رشد بعقيدة ابن تومرت مؤسس الدولة الموحدية؛ إذ نقل مفهوم التوحيد من المجال العقائدى إلى المجالات الأخرى كافة. وتركز الآليات التى استخدمها ابن رشد لتحقيق مشروعه النهائى وحدانى التوجه والغاية فى آيتين:

١ - آية الفصل بين المجالات لتمييز صاحب السيادة الوحيد فى كل مجال، وهو الفصل المطلق بين طرفى الثنائية إذ لاثالث بينهما، ولا علاقة جدلية من أى نوع. ونموذجه الأثير فى هذا: الفصل بين الدين والفلسفة؛ بين العامة وأهل البرهان، وتصفية الدخيل الثالث بينهما (المتكلمين أهل الجدل).

٢ - أما الآلية الثانية، فهى مترتبة بالضرورة على الأولى، إذ إنها تقوم على تصفية وجود كل إنجازات الفكر الكلامى والفلسفى السابق عليه لإفساح الطريق للسيادة الأرسطية المطلقة، ممثلة فى نظرية البرهان أصل اليقين الشرعى الفلسفى. إنها الغاية التى سعى ابن رشد لتحقيقها من خلال هجومه العنيف على كل من المتكلمين (خاصة الأشاعرة وإمامهم الغزالي)، والفلاسفة (خاصة ابن سينا والفارابى)، متهما كليهما بتشويه كل من العقيدة والفلسفة، مما بذر الخلاف وآليات التكفير فى المجتمع. ومن خلال هذه القراءة الجديدة للفكر الرشدي ترى الباحثة أن ما خلاص إليه ابن رشد هو أن رسالته الحقّة هى هدم هذا التراث المشوه من أجل بناء فكر جديد يقدم أرسطو الحقيقى بوصفه رمزا لوحدة اليقين الفكرى، والاجتماعى والسياسى.

نفسها في قلب معركة حقيقية مع كل نقائضها، تكون عقلانية هشة مصطنعة تترك الميدان عند أول مواجهة. وربما كان هذا هو جوهر ما حدث للعقلانية الرشدية. ويرى الباحث أن إصرار العقلانيين العرب المعاصرين على جعل التسلط أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية، إنما هو تبرير لإخفاقهم، وتبرئة لعقلانيتهم من أى قصور ذاتي. ورغم وجاهة الطرح، واتفاقنا معه بشكل عام، فإننا نتساءل عن مدى صحة هذه الأحكام شديدة العمومية؟

وفي إجابة الباحث عن سؤاله الثاني حول مدى إنتاج الرشدية حقاً في العقلانية الأوروبية الحديثة، يرفض هذا الزعم، مؤكداً القطيعة المعرفية بين الفلسفة المدرسية الوسيطة، والفلسفة الحديثة الرافضة للفلسفة الأرسطية، موجهاً نقداً حاداً لدعاة العقلانية العربية المعاصرة الذين يزعمون هذا التواجد الرشدي من أجل تبرير سعيهم الراجح لنقل المشروع الثقافي الغربي باعتباره مجرد ترجمة للحدوس الأصلية لابن رشد.

ومن منطلق هذا النقد، يحدد الباحث نقطة البدء في السعي إلى إنتاج وعي معرفي بعوائق إنتاج الرشدية انطلاقاً من ملاحظة الارتباط الحاسم للخطاب الرشدي بالسلطة بوصفه خطاب دولة لا خطاب مجتمع. وتتأتى هذه الوضعية من كون هذا الخطاب قد تبلور من أصول مستعارة، وهو ما يتطلب دعم السلطة حتى لا يكون مصيره الإخفاق. والدعم السلطوي لخطاب ما يتطلب خضوعه المطلق لها، (تري هن يصح هذا الحكم بإطلاقه في ظل العلاقة الجدلية الممتدة والمراوغة بين السلطة والخطاب الشقافي، في الحضارة الإسلامية، حتى لو كان منتجاً في ظلها؟)، وهو الخاضع الذي انعكس بقوة على طبيعة البناء الباطني الخاص بالخطاب الرشدي، خاصة في نظرية التأويل التي تنبئ بأسرها على الانقسام والتراتب الهيراركي الذي يكرس قيم السلطة. ويرى الباحث أن هذه النظرية تكرر الانقسام البشري المعرفي بوصفه انقساماً طبيعياً سكنياً تجاورياً، لا تاريخياً حركياً، مما يحمل أى تأويل يبنى عليها فاقداً لجوهره الإنساني والتاريخي. إنه التصور الذي يكرس الهيراركية معربياً؛ حيث يستبدل ثنائية القامع / المنقموع، بالعارف / المعروف، مؤكداً

نموذجاً إصلاحياً، من خلال بلورة جهده المعجز من وجهة نظر ابن طمّلوس في نسج علم المنطق في علوم الإسلام، وهو السبيل الوحيد لضبط وحدة القول الشرعي. بل إنه السبيل الوحيد الممكن لاتصال الحكمة بالشرعية، ولا سبيل غيره. وهو ما يعنى التحرك الكامل في مجال الغزالي؛ حيث الفصل بين الحكمة اليونانية، والمنطق بوصفه صناعة إنسانية كلية، وجعله مدخلاً للشرعية، بل لأهم علومها: علم أصول الفقه. ويتساءل الباحث: «ولم لا يكون هذا التصور هو التصور الموحد المتصور الذي رفع شعار الرجوع للأصول، وليس كعلم الأصول المهد له بصناعة المنطق، علم يصلح لفهم الشريعة وأصولها والاجتهاد فيها؟».

وهكذا اتزوع الغزالي في قلب التقليد الفلسفي الرشدي عبر جهود ابن طمّلوس وتدعيم السياسة الموحدية، فانحسرت الفلسفة انحساراً الأخير. ولعل الأبحاث السالفة تبرز حدوث هذا التفلغل الغزالي وتؤكد منذ ابن رشد نفسه، وتدعمها في هذا جهود عدة رصينة، كمحاولة العلوى في كتابه (المتن الرشدي)، على سبيل المثال.

المقال الرابع:

على مبروك: الانكسار المزاوغ للعقلانية من ابن رشد إلى ابن خلدون

وتواصل الأبحاث استفزازنا لاستئناف مسيرة السؤال. والسؤال هذه المرة عن عوائق إنتاج النصوص الرشدية في الثقافة العربية الإسلامية، من جهة، وعن مدى إنتاجها حقاً في سياق العقلانية الأوروبية الحديثة، من جهة أخرى.

يطرح الباحث الإجابة السائدة عن هذا السؤال مختبراً مدى صحتها؛ إذ يقال دوماً إن التسلط بشكليته - الديني والسياسي - هما أهم عوائق إنتاج العقلانية الرشدية في الثقافة العربية الإسلامية. وتثير هذه الإجابة التساؤل عن إمكان أن يكون التسلط عائقاً في سياق وحافزاً في سياق آخر؛ حيث لم يكن التسلط عائقاً بقدر ما كان أحد عوامل تبلور العقلانية في السياق الأوروبي. وذلك حيث تبدو العقلانية في جوهرها صيرورة تحرر من كل ضروب القسر والإخضاع الخارجي. أو بمعنى آخر فإن العقلانية التي لا تبنى

الكسب الأشعري. غير أن موضوعها هذه المرة هو العمران لا الأفعال. بل إن ابن خلدون يسعى بدوره لنمذجة اللحظة المثال التي يتدنى منها التاريخ في التجربة الإسلامية مستثباتاً فترة النبوة والخلافة من مفهوم العصبية الأثير لديه.

وهذا كله لا ينفى تمييز ابن خلدون داخل النسق الأشعري بالبعد الواقعي التجريبي في تحليله لطبائع العمران، غير أن هذا التمييز نفسه هو ما أتاح للأشعرية قناعاً عقلياً مروغاً ثبت وجوده تاريخياً، وأكمل دورة انكسار العقلانية إلى وقتنا هذا.

المقال الخامس

آنكى فون كورغلفين

«دعوة للعقلانية: الرشديون العرب في القرن العشرين»

يمثل هذا المقال نموذجاً لقراءة الآخر لا لثرائنا، بل لقراءتنا المعاصرة لهذا التراث، وتقييم لهذه القراءة. وترى الباحثة أن الدافع الأساسي وراء اهتمام المفكرين العرب المعاصرين بإعادة قراءة ابن رشد وإحيائه هو البحث عن حل لما أرق انهيار الثقافة العربية المعاصرة في التراث العقلاني الذي يتصور هؤلاء المفكرون أن غيابيه وانهمازه أمام الأصولية هو السبب في هذا الانهيار الثقافي. كذلك، فإن استدعاء الحل التراثي يحمي الأمة من فقدان هويتها في ظل المد الغربي المعاصر. وتقسم الباحثة الرشديين العرب المعاصرين إلى تيارين: تيار رشدي يسعى إلى استعادة حركة التنوير الأدبي، ومن ثم يقرأ ابن رشد العلماني المادي صاحب النقد العقلي، ومؤسس قيم التسامح الديني (فرح أنطون)، وتيار رشدي إسلامي يسعى إلى إحياء التيار العقلي الإسلامي، ومن ثم يقرأ ابن رشد الفقيه المسلم، الفيلسوف الموفق بين العقل والإيمان (محمد عبده). ومن هذين التيارين تنبثق أغلب التنويعات القراءية الشالية، وتعرض الباحثة بالنقد والتحليل لبعض من هذه القراءات الأساسية، ندرجها فيما يلي:

قراءة محمود قاسم: وهي قراءة تبرز ابن رشد بوصفه امتداداً للعقلانية الإسلامية المحصورة لدى القارئ في المعتزلة

هيمنة أهل التأويل والمعرفة على الجمهور حماية لهم من الضياع والهلاك. وهكذا تؤدي هذه الممارسة إلى ضرب من التسلط والاستبداد المعرفي الذي هو في العمق أحد أهم أقنعة الاستبداد السياسي؛ حينئذ لن يصبح ابن رشد ضحية للاستبداد بل أحد روافده. وما يثير انتباهنا في تحليل الباحث نظرية التأويل الرشدي نقده تصورها للنص بوصفه بنية مغلقة على نفسها ذات دلالات سكونية ومتجاوزة، مما يهدد وحدته، بل يلغيه ويفقده إمكانات التأويل المفتوح. وهو النقد المنطلق من معايير الهرمينيوطيقا المعاصرة، مما يوقع الباحث في تناقض مع احترامه للسباق التاريخي والمعرفي لابن رشد.

ويراصل الباحث تفجيريه لمزاعم الخطاب الرشدي، مؤكداً خضوعه لتوجيه الخطاب الأكثر تسلطاً في الثقافة الإسلامية، وهو الخطاب الأشعري الذي تبلورت داخله الممارسات المعرفية الاستبدادية أول ما تبلورت. وهو ما يعني أن العقلانية التي اتخذت الأشعرية قناعاً لها لتحقيق فاعليتها، استحالت هي نفسها إلى مجرد قناع للأشعرية، وهو ما ستكتمل به دائرة الانكسار العقلاني عند ابن خلدون.

ويقدم الباحث قراءة مناقضة تماماً للقراءات الشائعة لابن خلدون، وهي القراءة الأكثر علمية من وجهة نظره؛ حيث تضعه داخل سياقه التاريخي وأفقته المعرفي، ولا تجتزئه أو تخاسبه بمعايير عصرنا. وترى هذه القراءة أن ابن خلدون لم يقم بعمل قطيعة مع النظام المعرفي الأشعري السائد في عصره، وإنما هو مجرد نفخة مائترة داخل هذا النظام؛ إذ تنسرب البنية الأشعرية داخل النص الخلدوني من خلال جملة الآليات التي تنتظم التصور الأشعري للتاريخ، وأهمها آليات التدهور، ونمذجة اللحظة المثال التي يتبدى منها التدهور.

والتدهور عند ابن خلدون حتمي طبيعي، مما يجعل التاريخ مجرد إطار تتحقق فيه الدورة الطبيعية المتكررة نفسها للسقوط والتدهور، وهو ما يعني إلغاء فاعلية الجماعة الإنسانية في صنع تقدمها وتطورها. إن هذه الحتمية التي تدرج البشرية في الطبيعي تنتهي بنا إلى أن الله هو خالق طبائع العمران على الحقيقة، وهو ما ينحو بنا نحو نظرية

والكندى والغزالي، وهو ما يعنى اتساق ابن رشد مع العقائد الإسلامية الأساسية، كخلق العالم وخلود الأرواح الفردية. بل إن «قاسم» يؤكد جعل ابن رشد الفلسفة خادمة للدين.

قراءة محمد عمارة: وهى قراءة تنطلق من الاهتمام بالدور السياسى الذى سيلعبه الإسلام فى المستقبل العربى من أجل مواجهة المد الغربى. وعمارة يرى ابن رشد مؤهلاً لتقديم صياغة عقلية مادية دينية ذات طابع تاريخى وعملى لتحقيق هذا التواجد الإسلامى المستقبلى، من خلال توظيف تصوراتهِ حول علاقة الفلسفة بالدين، ونظريته فى التأويل العقلى للقرآن، وأعجوبته الكبرى (نظرية الخلق المتجدد).

قراءة عابد الجابرى: ويصوغ الجابرى فلسفة ابن رشد بوصفها الفلسفة العقلانية التى حققت القطيعة المعرفية النهائية مع الفكر المشرقى الكلامى والفلسفى ذى الطابع الغوصى. ويؤكد اعتماد ابن رشد فى تأسيسه لبنائه الفلسفى على الأصول الثقافية فى الغرب الإسلامى وأهمها الثورة الثقافية الموحدية أو التراث المنطقى الرياضى منذ ابن باجة، وهى الأصول التى تتبدى واضحة فى فصله الحاد بين الفلسفة والدين، وتأسيسهما بوصفهما بنائين أكسيوميين، فرضيين استنتاجيين يخضعان لبحث معايير الصدق داخلهما لا خارجهما (صدق المقدمات والمبادئ).

وتخلص الباحث إلى أن معظم القراءات العربية المعاصرة لابن رشد قراءات ذات طابع إيديولوجى، تنطلق من الموقف من الغرب، سواء عن رغبة فى مساواته ثقافية، أو عن رغبة فى إقصائه واستبعاده. وهو ما يطرح السؤال التالى:

متى يتحرر المفكرون العرب من وطأة الغرب؟!

مقالات المجموعة الثانية (العلاقة بالغرب)

المقال السادس:

تشارلز بتروث «ابن رشد مستبق حركة التنوير؟

يطرح هذا المقال تساؤلاً حول مدى استحقاق ابن رشد لقب مستبق حركة التنوير، ومحاولاً فحص مدى مصداق هذه المقولة. ويقدم لنا فى البداية رؤية عامة للتقاربات الرشدية السطحية، مع فلاسفة التنوير، التى تدعم هذه المقولة بشكل

مبدئى. وتتبدى أهم هذه التقاربات عند روسو الذى قسم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفياً، داعياً إلى ضرورة مخاطبة كل طبقة على قدر فهمها، مؤكداً أهمية مفهوم الفضيلة للجمهور لتحقيق سعادتهم وآمالهم، واختلافه مع مفاهيم الخاصة الأخلاقية. أما فلاسفة التنوير أمثال ديدرو، فمع إنكارهم لضرورة الأديان بالنسبة إليهم، إلا أنهم يجدونها ضرورة للعامة، وهم فى هذا يتقاربون مع ابن رشد، غير أن هذا التقارب ينتفى على مستوى الغاية النهائية لكليهما؛ إذ لا يمكننا القول بوجود مشروع تنويرى واضح المعالم لدى ابن رشد والفلاسفة المسلمين يعتمد المعرفة بوصفها وسيلة من وسائل تحرير الإنسان أو يسعى إلى نشر التعليم والتنوير بين كافة الطبقات.

ويتضح هذا التفاوت فى الرؤية بين ابن رشد والتنويريين من خلال الفحص الدقيق لمؤلفات ابن رشد خاصة (فصل المقال) وتهافت التهافت، إذ يؤكد ابن رشد شروط الأهلية والكفاءة لمن يمارسون البحث الفلسفى فى الشريعة، كما يحذر من إفساد عقائد العامة عبر إشاعة التأويلات البرهانية والجدلية بينهم. ويلفتنا الباحث إلى الجانب الأصولى عند ابن رشد الذى يتناقض مع التنوير، ويتبدى فى أفكاره حول تكفير الفلاسفة الذين لا يؤمنون بالأديان، بل معاقبتهم شرعياً، وتأكيد فضيلة الشريعة الإسلامية على غيرها من الشرائع، وتأكيد كونه المعرفة الشرعية هى المعرفة الضرورية للكافة، العامة والخاصة.

ويرى الباحث، فى نهاية بحثه، أن الدراسة الجادة لابن رشد ينبغى أن تقوم على سبر أغوار العلاقة بين العقل والوحي، وإمكان توظيفهما فى الحياة السياسية لخدمة الإنسان، وتحقيق حريته وسعادته. وربما كانت هذه هى الاستفادة الممكنة من ابن رشد وعقلانيته!

المقال السابع:

إبراهيم يوسف النجار «نظرية ابن رشد فى العقلانية»

تبدأ هذه القراءة من نقد كل القراءات التى قدمت ابن رشد قديماً وحديثاً، شرقاً وغرباً، واتهامها بإساءة التأويل

٣ - تجاوز النظرة الضيقة للفلاسفة الوضعيين المعاصرين في فهم الفلسفة ، وتوسيع مداها المعرفي لتشمل الديني والسياسي والأخلاقي ، مما يدعم الدور الإنساني الشامل للفيلسوف في الواقع .

٤ - أدلته العقلية على وجود الله ، وطابعها الإدراكي العام الذي يجعلها ممكنة الفهم عند الكافة ما داموا عاقلين . وهي الأدلة التي أفاد منها كانط بصورة واضحة .

وأخيرا يرى الباحث أن أهمية ابن رشد في العصور الوسيطة تكمن في أنه صاغ موقفا عقليا إيجابيا وقويا ، فتح المجال للفلسفة لكي تمارس وجودها في شتى المجالات المعرفية دون عوائق حقيقية (!!) . هذا من جانب . ومن جانب آخر ، فإن المقارنات التي عقدها الباحث بين ابن رشد من ناحية ، وكانط ، والوضعيين المناطقة ، من ناحية أخرى ، إنما تهدف إلى إيضاح مدى عالمية العقلانية الرشدية ، واقترباها من المعاصرة !

المقال الثامن :

أبا رسلان اتشيكجينتش «ابن رشد وكانط: العقلانية المتعالية والتركيب النقدي»

رغم المجازفة التي تتبدى لنا من عنوان هذا البحث الذي يجمع بين نموذجين ينتميان إلى سياقين حضاريين متباينين على كل المستويات ، فإن وعى الباحث بعمق مجازفته دعاه إلى محاولة إعطائها المشروعية الممكنة عبر تأكيد خصوصية المزاج الفلسفي المميز لكل ثقافة أو حضارة . غير أن هذه الخصوصية لا تنفي الطابع الكوني الكلي للمبادئ العقلية في حقل المعرفة . ومن هنا ، يقدم لنا الباحث تصورا عاما حول ماهية العقلانية من حيث هي تطبيق المنهج العقلي في حقل الدراسة ، وهو التصور الذي يسمح بتعدد أنماط العقلانية وتباين أشكالها . ثم يرصد تجلياتها في الحقول المعرفية المختلفة التي يصنفها في ثلاثة حقول رئيسية هي : حقل الواقع (التجريبي الطبيعي) ، حقل المتعالي (المتافيزيقي) ، حقل الأخلاق العملية . ويرى الباحث التمايزات الأساسية بين أشكال الممارسة العقلية في كل حقل من هذه الحقول التي تتناسب مع طبيعة مفهوم الحقيقة داخل كل حقل على حدة .

وعدم الفهم والاستخدام الإيديولوجي المفروض له . ويتوقف الباحث أولا عند القراءة الرشدية اللاتينية الوسيطة التي نسبت إلى ابن رشد خطأ القول بالحقيقة المزدوجة لتحقيق أغراضها فتحرر الفلسفة ، وترضى الكنيسة . أما القراءة الثانية التي ينقدها ، فهي القراءة العربية المعاصرة التي استخدمت ابن رشد العقلاني العظيم للترويج به في وجه كل أشكال الأصولية والتقليدية ، ضلّا منها أن ما تعانيه الثقافة العربية المعاصرة من انهيار إنما هو نتاج وانتصار الدين على الفلسفة ، مما جعل أصحاب القراءة العربية المعاصرة لا يرون الأسباب الحقيقية وراء هذا الانهيار .

وستحاول هذه القراءة تبديد سوء الفهم من خلال درس نظرية ابن رشد في العقلانية . التي لا يمكن فهمها بمعزل عن الأسس التالية :

١ - ممارسته الفلسفية في قلب الواقع السياسي والاجتماعي وثقافته الموسوعية ونتاجه المتنوع .

٢ - تصوره لعلاقة الدين بالفلسفة ، وتأكيده وحدتهما الأصولية ، وهو ما مكّنه من الدفاع عن الفلسفة إلى أقصى مدى .

٣ - موقفه «المتسامح» من الثقافة اليونانية ووعيه بتواصل التراث الإنساني العقلي .

وتتجلى نظرية العقلانية الرشدية في الملامح التالية :-

١ - تحديده طبيعة الخطوات المنهجية العقلية الضرورية لدراسة أي موضوع في رده على الغزالي ، من قبيل العودة لقراءة الأصول محل النقد ، والإلمام بكل ما كتب عنها ، والحجاج المنطقي واللغوي ، وإدراج المقارنات .. إلخ .

٢ - نظريته في تقسيم الناس إلى طبقات متفاوتة معرفيا ، واعتماده الأساس الواقعي في هذا التقسيم ، وتأكيده دور التعليم والتربية والاكتساب في تحصيل المعرفة . ومن المثير للدهشة أن يرى الباحث أن الحكر المعرفي التأويلي البرهاني - عند ابن رشد - نابع من تصور عملي للواقع المعرفي الاجتماعي !

أن مجال المطلق من حيث هو في ذاته مغلق أمام عقولنا تماما، ولا يمكننا معرفته إلا من خلال الوحي، والأخلاق هي سبيلنا للإيمان بالوحي وبالمطلق. إنه الاعتراف بإمكان قيام ميتافيزيقا مشروعة على الأساس الأخلاقي، وفقا لكانط.

وإذ يعترف الباحث بانتفاء ابن رشد لهذا السياق، من حيث إقامته ميتافيزيقا عقلية! إلا أنه يؤكد اختلافه الإشكالي المرتبط بشقته المطلقة في قدرة العقل النظري وحده على اقتحام عالم المطلق عبر قوانينه اليقينية، مغفلا الأبعاد الوجدانية والأخلاقية ودور الوحي في صياغتها، إنه الأمر الذي ينقده كانط حين يؤكد أن العقل النظري وحده لا يكفي للتدليل على المطلق وإدراكه. ومن هنا، فإن السبيل الوحيد لتأسيس ميتافيزيقا ممكنة هو العقل العملي أو الأخلاق. ويرى الباحث أن مشكلة التصور الكانطي أن هذا التأسيس الأخلاقي للعقيدة يولد العديد من المشكلات المعرفية، مثل كيفية حدوث هذا الانتقال من الأخلاق إلى العقيدة، من الناحية العقلية الموضوعية (خاصة مع اعتراف كانط نفسه بأن الإيمان الأخلاقي خال من الموضوعية، أو كما يقول: «إنني أثق من أن ثمة إلهًا، ولكنني لا أستطيع أن أقول إن الله موجود»).

ومن هنا، فإن الباحث يقترح صيغة تركيبية بين عقلانية ابن رشد، وعقلانية كانط مدعومة بتصوره الخاص لعقلانية الوحي. وهي الصيغة التي قد تحقق الانساق الداخلي لكل تصور على حدة، كما أنها ستؤسس لدور الوحي تأسيسا فلسفيا داخل النسق المعرفي بما يتناسب مع عالمنا المعاصر.

إنها دعوة واضحة للتلاقح الثقافي من أجل إنشاء خطاب معرفي لا يلغى التعددية والخصوصية، وإن كان يجاوزها إلى تواصل أكثر عمقا وشمولية، وربما يصوغ نسقا جديدا من العقلانية.

المقال التاسع:

أرنست ولف - غازو

«ابن رشد في سياق الخطاب التأويلي الألماني»

يعد هذا المقال محاولة لفحص حضور ابن رشد في سياق الخطاب التأويلي الألماني، وهو الفحص الذي تطلب

وفى ظل هذه الرؤية ذات الطابع الكانطي، يقدم الباحث تصوره لنمط العقلانية الإسلامية، وصورها المتعددة ما بين الصورة الكلامية، خاصة في الرؤية الغزالية، المنبثقة من مفاهيم الوحي الإسلامي، التي يطلق عليها الباحث (عقلانية الوحي)، من جانب، والصورة الرشدية المنبثقة من الأصل الأرسطي التي يطلق عليها الباحث (العقلانية الإسلامية)، من جانب آخر. ويرى الباحث عمق التناقض بين النمطين، خاصة في حقل المتعالي، إذ يعتمد النمط الأول وساطة الوحي، والكشف القلبي/ العقلي في تأويل التمثيلات المجازية الواردة من عالم الغيب، من حيث هي أداة لإدراك الحقيقة المتعالية لا في ذاتها، بل كما تلوح في هذه التمثيلات المجازية. ويرى الباحث أن موطن القصور الأساسي في هذا النمط يكمن في إغفاله تأسيس مقولاته تأسيسا معرفيا ذا طابع فلسفي. أما النمط الثاني (النمط الرشدي الفلسفي)، فإنه يعتمد العقل ومقدماته الخالصة ذات الطابع المنطقي الرياضي اليقيني، والتأويل البرهاني بوصفه أداة أساسية لإدراك الحقيقة المتعالية، مغفلا دور الوحي في النسق المعرفي.

ويحاول الباحث استلهاهم نظرية كانط في المعرفة لاكتشاف الإمكانات العقلية الخفية داخل إهاب العلاقة المعرفية بالوحي بوصفه وسيطا بين الإنسان والعالم المفارق؛ إذ يتوقف أمام بعض الآيات القرآنية محللا دور القلب في علاقته المعرفية المرتبطة بالعقل، بوصفه الوسيط الأساسي لتلقي التمثيلات الواردة من عالم الغيب، مبينا دور كل منهما في فهم وتحصيل معارف الوحي. ويرى الباحث الفعالية المعرفية الذاتية للفرد في هذه التجربة، مؤكدا العلاقة الوثيقة بين الجهد المعرفي من جانب، والبعد الوجداني الذاتي، والمسؤولية والواجب أو الجهد الأخلاقي، من جانب آخر. أو ما يطلق عليه (المزاج الذاتي Subjective mood). غير أن الباحث يحرص في هذا الصدد على التفرقة بين هذا النمط المعرفي الذي ينبع من الوحي، ولا يخلو من البعد العقلي الموضوعي، وبين النمط الصوفي ذي الطابع الوجداني الصرف. ويطلق الباحث على النمط المعرفي Experiential Absolute، وهو ما يعنى التأسيس الأخلاقي للمطلق أو للعقيدة، وفقا للتصور الكانطي. أو، بمعنى آخر،

مقارنة عميقة من أجل مزيد من الفهم والتلاقح الثقافي في هذا الصدد.

المقال العاشر:

مايكل روس «من التمييز إلى التفريق: التماثل في البنية العقلية عبر الزمن»

يبدأ هذا البحث بداية مثيرة للانتباه، إذ يقدم الباحث تصورا لفعل القراءة بوصفه إعادة تشكيل للتاريخ يلعب فيه كل من التأويل والواقع دوره الخاص من أجل إعادة تأويل الوجود وإنتاج الحقيقة. من هذا المنطلق يستقرئ الباحث البنيات الفكرية العميقة للفلسفة الإسلامية الوسيطة ممثلة في (ابن باجة/ ابن طفيل/ ابن رشد)، فاحصا مفاهيم الفصل والتراتب الهراركي المعرفي، محاولا الكشف عن آثارها المنسوبة في تطور الفلسفة الغربية من منظور التماثل العميق لبنى الفكر الإنساني في صيرورتها التاريخية ذات الطابع الدوري.

وتبنى مفاهيم الفصل والتراتب على سلطة العقل المعرفية (خاصة في إدراكه الحقيقة الدينية) عند ابن باجة وابن رشد، وبدرجة أقل عند ابن طفيل، إذ من خلال هذه السلطة يتمايز الفلاسفة عن بقية أفراد المجتمع على المستويات كافة. ويسعى الباحث إلى توضيح الجذور الاجتماعية والسياسية لهذه المفاهيم، مؤكدا تشابه ابن باجة وابن طفيل في نزعتهم التشاؤمية الانفصالية عن المجتمع، بعد أن فشلا في تحقيق حلمهما الفاضل داخل إطار المجتمع الفاسد. وهما في هذا يختلفان عن ابن رشد الذي أكد ضرورة اندماج الفيلسوف في النسق السياسي التراتبي، ودعا الفلاسفة إلى استخدام الخطابة مع العامة من أجل اقتيادهم والسيطرة عليهم. وهي الدعوة التي يراها الباحث إرهابا رشديا بإيديولوجية التمثيل البرلماني الأوروبي! ويتوقف الباحث عند التقسيم المعرفي الشهير عند ابن رشد، ونظريته في تمايز مستويات العقل من الهولاني إلى الفعال، وبوصفهما تجليين معرفيين للهراركية الاجتماعية والسياسية.

ويعاد إنتاج نزعات الفصل والتمايز داخل الفلسفة الغربية الحديثة عند العقلانيين (خاصة ديكرات في نظرية

من الباحث تقديم صورة عامة لكيفية تطوير المثالية الألمانية لخطابها التأويلي، متأثرة بالبعث النيوهيليوني، والحكمة الشرقية. ثم يشير الباحث إلى الاهتمام الواضح من قبل الفلاسفة الألمان ذوى النزعة الأرسطية بابن رشد لابوصفه شارحا لأرسطو فحسب، بل فيلسوفاً اهتم بالعلاقة بين الفلسفة والدين عبر نظرية التأويل. بل إنه يؤكد أن الغرض من التأويل لدى كل من ابن رشد والفلاسفة الألمان هو كسر الاحتكار الأصولي للحقيقة في العالمين المسيحي والإسلامي.

وإذ يمهد الباحث الطريق تاريخيا لمحاولته، ينتقل للحديث عن نظرية التأويل الرشدية، باحثا عن جذورها في التقسيم الأرسطي المنطقي للأقوال ما بين أقوال خيرية تختمل الصدق والكذب، وأخرى لاحقيقية ولاكاذبة (مثل الأدعية والتوسلات) لها طابع مجازي تخييلي، وتدخل في فن الخطابة. ويرى الباحث أن التقسيم الرشدي المعرفي الشهير لطبقات الناس هو الناتج الطبيعي لهذا التصور الأرسطي الذي شكل مأزقا لابن رشد لدلالاته الخطيرة عقائديا. وقد استطاع ابن رشد تجاوز هذا المأزق عبر تقسيمه المعرفي، ونظرية التأويل المجازي التي تعتمد قوانين اللسان العربي. إن الباحث يطرح التأويل الرشدي بوصفه محاولة لتجاوز التناقضات العديدة المطروحة عليه، ما بين الفلسفة والدين، والعامة والخاصة، والموضوعي والذاتي، والإجماع والتأويل.

غير أن هذه المحاولة تحوى تناقضها داخلها حينما تحتفظ بالخصوصية المعرفية الفاصلة بين أطراف الثنائية. إن هذا الطرح الرشدي للتأويل يفتح الباب لإمكانات الحوار مع الخطاب التأويلي الألماني، الذي يتوقف الباحث عند بعض ملامحه الأساسية، موضحا هذه الإمكانيات، خاصة فيما يتعلق بإشكال الموقف التأويلي ما بين خصوصية النص والبعد التاريخي لفهم، ويتوقف الباحث عند العديد من المفكرين الألمان، مثل جادامر صاحب الاتجاه التأويلي الجدلي الذي يؤسس للعملية المعرفية بوصفها جدل ذاتي/ الموضوعي، المحكوم بالشروط الموضوعية المادية والتاريخية التي تتم فيها المعرفة. وبلومبرج ومشروعه حول الحقيقة المجازية، وقصور اللغة العادية بحدودها التعبيرية عن اقتحام آفاق اللانهائي والمفارق. وينهى الباحث دراسته باقتراح لعمل دراسات

ما يشير الانتباه هو تلك التفرقة اللافتة بين ابن رشد الفقيه، وابن رشد فقيها. أما الأول فهو تقليدي يقترب من علم الفقه القديم، وتغيب عنه روح الفلسفة، بينما الثاني تجديدي فلسفي يحتاج إلى تأويل تجلياته الهامة في ثنائية ابن رشد الشهيرة (فصل المقال/ مناهج الأدلة/ تهافت التهافت). ويركز الباحث على ابن رشد الفقيه من خلال تحليله كتاب (بداية المجتهد ونهاية المقتصد)، منقبا عن الروح الرشدية الفلسفية في ثنايا هذا التأسيس الفقهي التقليدي.

ويادئنا الباحث بسلب الكتاب طابعه الإبداعي، مؤكداً أنه ليس إلا تجميعاً لمذاهب الفقهاء لمعرفة اختلافها واتفاقها من أجل رد أوجه الخلاف إلى أصولها الأولى ليسهل الحكم عليها. ثم يجول بنا راصداً للملامح الرئيسية للكتاب، بداية من العنوان الذي يوحى بالتناقض بين البداية بالاجتهاد والسؤال، والنهاية بالاكتمال وغلغلة باب الاجتهاد، وتوسطاً باستعراض مصادر الكتاب الجامعة بين الوافد اليوناني العلمي، والموروث الفقهي الشامل، وانتهاءً بالعرض التفصيلي لبنية الكتاب الرأسية والأفقية، وصور التداخل بين موضوعاتها من المعاملات والعبادات، ودلائلها على بنية واحدة للفعل الشرعي الذي يؤسس ابن رشد على العقل والواقع والفطرة.

إذ ينهي الباحث رحلته التفصيلية بخلص إلى النتيجة التالية: إن الروح الرشدية تبدو في تأسيس الفقه على الأصول العقلية الأولى، وفي إيجاد سبب الخلاف بإرجاعها إلى الأصول، وفي الكشف عن بنية الموضوع، أركانها وشروطه وأحكامه، ونقد المذاهب والترجيح بينها، والمقارنات مع الكلام والفلسفة، والاعتماد على العقل والطبيعة، وتحليل الألفاظ، ونبد التقليد، والدعوة إلى الاجتهاد بوصفه منطقاً للاستدلال.

وإذا كان الباحث يخلص إلى هذه النتيجة، فإنه يؤكد الاحتياج إلى قراءة عميقة لهذا النص الفقهي لاستدعاء الروح الرشدية المنطوية في ثناياها، أملاً في تأسيس رؤية فقهية جديدة، تقوم على تنظيم جديد يحقق للمسلمين المعاصرين أداة ناجعة لتجاوز أزمتهم الطاحنة (!!) إنه المشروع الحنفى مسفراً عن نفسه بوضوح من خلال هذه القراءة الإيديولوجية لابن رشد.

الزمن والسببية وثنائية الروح والجسد)، والتجريبيين (خاصة في بزوغ مفهوم العلم وثنائية الذات والموضوع وفصل الظواهر لدراساتها)، في ظل التطور الاجتماعي والسياسي لأوروبا في مطلع العصور الحديثة.

وينتقل الباحث إلى الحديث عن تطور العقلانية الحديثة إلى العقلانية التكنولوجية في ظل نمو المجتمع الأوروبي الصناعي الرأسمالي، وسيطرة الاقتصاد الترفي الاستهلاكي.

وإذ يرصد هذا التطور رسداً نقدياً، يحلل مستويات الاغتراب الإنساني بأشكالها وتحدياتها كافة، مستعينا بأفكار (جى دى بور) عن المجتمع المظهري الاستعراضي، مبرزاً مفهوم الفردية المعاصرة في عزلتها الحادة؛ لا عن الآخر فحسب بل حتى عن ذاتها وكينونتها. ثم يقوم الباحث بتفصيل العلاقة بين نظرية ابن رشد في العقل ومستوياته من الفردى إلى الكلى، من الهيولاني إلى الفعل، ودور هذه المستويات المعرفي في نمط مشاركة الفرد في المجتمع، من جانب، ومستويات التغريب المعرفي داخل المجتمع الغربي المعاصر ووسائله التكنولوجية التي تكرر عزلة الفرد أكثر مما تحقق تواصله مع الآخرين من جانب آخر. إنها الموازنة التي يعقدها الباحث على مستوى البنية العميقة للفكر القائم على التمييز والانفصال، معترفاً بالخلافات الأساسية بين السياقين الحضاريين على مستوى البنى الاجتماعية والاقتصادية والثقافية، والتي تتبلور في تباين المفاهيم الأساسية مثل مفهوم الفردية، على سبيل المثال.

وينهي الباحث رؤيته المبتكرة نهايةً ساخرة متشائمة؛ إذ يرى أن التقدم المذهل للمجتمعات المعاصرة، تكنولوجيا واقتصادياً، يقودنا حتماً إلى مزيد من الانفصال والتغريب، وإهدار قيمة الإنسان، ودعم عزله الموحشة.

المجموعة الثالثة (البعد المعرفي)

المقال الحادى عشر: حسن حنفى «ابن رشد فقيها»

يقترح بنا هذا البحث آفاقاً جديدة لم نطرقها فيما سبق من دراسات، حيث يدخلنا إلى عالم ابن رشد الفقهى. وأول

المقال الثاني عشر:

محمد المصباحي «حق النظر في المبادئ الأولى بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد»

يخوض بنا هذا البحث في مجال جديد تماماً، هو مجال العلاقة بين الفلسفة والعلم عند ابن رشد.

ورغم وقوف الباحث عند تفاصيل دقيقة ومرهقة أحياناً، فإنه استطاع أن يضعها في نسج محكم ومتربط يثير الإعجاب. والسؤال الأساسي الذي يطرحه البحث هو: هل من رأى ابن رشد أن تنظر الفلسفة في جميع مبادئ العلوم الجزئية أم أنه كان بالأحرى يدعو إلى اقتسام النظر إلى المبادئ بين الفلسفة والعلوم؟

وتتميز الإجابة الرشدية عن هذا السؤال عبر نقيضها السينوي الذي يرى أنه ليس من حق أى علم من العلوم الجزئية أن يبرهن على مبادئه؛ إذ يحتكر هذا الحق لعلم واحد هو الفلسفة. يرفض ابن رشد هذه الإجابة، ناقداً إياها نقداً تفصيلياً من حيث المقدمات التي بنيت عليها، ثم يطرح إجابته الخاصة التي ترفض إعطاء هذا الحق المطلق للفلسفة، وتعطى العلوم الجزئية حقها في النظر في مبادئها. غير أن هذا لا يعني إقصاء ابن رشد للفلسفة إقصاءً مطلقاً عن مجال العلوم الجزئية، ولكنه يعني اختلاف طريقة النظر فيما بينهما؛ ذلك أن الفلسفة يظل لها الدور الأساسي لكونها القادرة وحدها على النظر في مبادئ العلوم من زاوية أنطولوجية كلية؛ حيث إنها تعقل تلك المبادئ على كنهها، وفي نفاذها المطلق في كل المستويات الوجودية والحسية والمفارقة الذهنية. أما العلوم الجزئية، فإنها تنظر في مبادئها من حيث هي جزئية طبيعية مفسرة للحركة في عالم الكون والفساد. إنه التباين الذي لا يسمح لصاحب العلم الجزئي بالارتقاء إلى خارج حدود علمه المحدد، طالما أنه ما زال يتحرك داخل حدود هذا العلم. ثم يطرح الباحث سؤاله الأخير، حول نموذج التبادل بين الفلسفة والعلم، هل هو نموذج التبادل الموجود بين علوم متعددة في حقل معرفي واحد، أم التبادل بين مجالين مختلفين، أم التبادل بين العلم النظري والعمل؟ ويخلص إلى النتائج التالية:

١ - إن الاشتراك بين علم ما بعد الطبيعة/ وعلوم الطبيعة هو اشتراك في التخوم والآفاق، أى أن لكل علم جزئي أفقا يشكل نقطة تماس بأفق أعلى منه إلى أن تنتهي كل الآفاق إلى أفق الفلسفة الأولى.

٢ - إن علاقة الفلسفة بالعلم عند ابن رشد يضبطها على نحو عام (نموذج علاقة الصورة بالمادة)، على أن نفهم الصورة في معناها العام المطلق لا الخاص.

إنه ما يعنى أن النظر الفلسفي هو ذلك التأمل الذي يكسو مادة العلوم بصوره الخاصة التي تخرجه إلى الفعل إخراجاً جديداً.

المقال الثالث عشر

شتيفين شتيلزور

«لقاءات فاصلة: ابن رشد وابن عربي والمعرفة»

قليلة هي البحوث التي يقع فيها الباحث في توحد وعشق مع موضوع بحثه، فيبدع بحثاً هو أقرب للنصر الإبداعي منه للبحث بالمعنى الأكاديمي، وهذا البحث من هذه البحوث القليلة. حيث إننا نقرأ تأويلاً إبداعياً للعلاقة اللافتة بين ابن رشد وابن عربي، التي تبلورت ملامحها عبر لقاءاتهما الثلاثة الفاصلة، فيما يرى الباحث.

ومن هنا، فإن الباحث في تأويله الذاتي يقدم لنا في البداية تصوراً للمعرفة أو الحكمة بوصفها التوق الأول للبشرية، ولكنها ليست التوق الأخير؛ إذ إن المعرفة لذاتها تلقى بالإنسان خارج حدوده فتزكي شوقه لمعرفة الله، وإذا ما اقترب الإنسان من هذه الحدود واجهته الغيرة الإلهية. إنه ما يعنى أن الإنسان إذا ما أراد معانقة المطلق فينبغي عليه أن يحطم رغبته في المعرفة، أى أن يحطم أنانيته ويضحى بها لأجل الحبيب. ذلك أن المعرفة تعنى ثنائية الذات الموضوع، وهو ما يعنى حضور الذات بوصفها حجاباً وانفصالها عن موضوعها، وهذا ما لا تقبله الحقيقة الإلهية (مشاركة المعرفة). بمعنى آخر، فإن الاتصال بالحقيقة للتعالية يستلزم التضحية بالحرية والاستقلال الإنساني اللذين هما إنجاز المعرفة العقلية.

بمعنى آخر- فإن الحكمة الحققة هي أن تضع كل شيء فى مكانه ودرجته من حيث تمامه الوجودى الذى خلقه عليه الحق، ولم يفرط فى شيء منه. إن فهم هذا التوازن الوجودى عبر البصيرة القلبية النافذة للعارف الصوفى هو السبيل الأمثل للاعتبار الكونى؛ حيث إدراك الحقيقة الباطنية الواحدة وراء التجليات الظاهرية المتكثرة حسيًا ومعرفيًا وعقيدياً. إنه التأويل الذى يسعى إلى الوحدة المطلقة، لا ذلك الذى يكرس للفصل والتمايز (كما هو الحال عند ابن رشد وتأويله العقلى). إنه الفارق الضخم بين الانغماس الوجودى الحى فى عمق التوازن، من ناحية، والعيش المرشد بقرار التوازن العقلى، من ناحية أخرى. وشتان ما بين الناحيتين.

إن اللقاء الأخير بين ابن عربى وابن رشد، تحول لدى ابن عربى إلى آية أو علامة إلهية تؤول بوصفها عبوراً من عالم الحس إلى عالم المعانى والحقيقة؛ حيث يعبر ابن رشد عبر دابته إلى المجهول الذى لا يعرفه، حاملاً معه كل ما صنعت يده. ترى من يقود دابته ويرشدها إلى مثواها الأخير؟ إنه بلا شك الآخذ بناصيتها، مصداقاً لقوله تعالى «ما من دابة إلا هو آخذ بناصيتها، إن ربي على صراط مستقيم». إنها الحقيقة الوحيدة القائمة فى الوجود، فوحده المرشد والهادى وواهب المعرفة الحققة، وصاحب القرار الفصل الأخير، ووحده الموجود حقاً، وما خلاه باطلاً، لو علم ابن رشد!!.

الختام:-

وفى ختام عرضنا، نود أن نشير إلى احتواء هذا العدد الممتاز من مجلة «ألف» على مقالات أخرى متنوعة لم يتسع المجال لذكرها، مثل مقاله جى جولدينتوب عن «الصياغة التحويلية لابن رشد فى موسوعة هنرى بيت» التى يقوم فيها الباحث بفحص كيفية حضور أفكار ابن رشد فى هذه الموسوعة التى كتبت فى القرن الرابع عشر الميلادى. ومقالة هارولد ستون المعنونة «لماذا توقف الأوروبيون عن قراءة ابن رشد: دور بيبيريل»، التى يناقش فيها الباحث كيفية حدوث التحول عن ابن رشد وأسبابه، ودور قاموس بيبيريل فى هذا التحول عبر تقديمه السئ لأفكار ابن رشد. ومقالة أحمد

فى عمق هذه المفارقة تكتسب لقاءات ابن رشد وابن عربى سميتها المعرفى الخاص والحاسم، بوصفها تعبيراً رمزياً عن لقاء الحكمة الإلهية مثلة فى ابن عربى بالمعرفة الإنسانية مثلة بابن رشد. ويؤول الباحث هذه اللقاءات الثلاثة بوصفها «محطات» على طريق المعرفة، أو الآخرة فى اتجاه يوم الفصل؛ حيث القرار الإلهى الحاسم. إنها اللقاءات التى تبدأ بمساءلة الفيلسوف المتمكن للحدث الصغير قائلاً: «كيف وجدتم الأمر فى الكشف والفيض الإلهى، هل هو ما أعطاه النظر؟»، «وتأتى إجابة الحدث لتزول الكيان الرشدى المعرفى وتحقق أول حسم لحساب المعرفة الصوفية، إذ يقول «نعم لا» (!!) يرى الباحث أن هذه الإجابة كانت بمثابة إشارة إلهية واجهت ابن رشد بقدره الأخير، إذ بين نعم ولا تطير الأرواح، أو بمعنى آخر يلغى وجود ابن رشد وكل تراثه وتاريخه المعرفى.

وتدفع المواجهة الحاسمة القاسية ابن رشد لرفض الاجتماع بابن عربى ثانية، حتى يطلب ابن عربى لقاءه، فيلقاه ولكن من وراء حجاب؛ إذ لا يراه ابن رشد رغم قربيه منه، فقد احتجب عنه احتجاب العالم بعقله ونظره ورغبته المعرفية، أى بأنانيته عن الحقيقة، بل عن شيخه الهادى له. إنه لقاء يتحقق فيما يعتقد الباحث، فى عالم الرؤية أو المثال لا الحس؛ إذ يرى ابن عربى ابن رشد فى سورة «الواقعة» أو بمعنى آخر فى موقف الحسم الثانى؛ حيث يجهض الأمل فى إمكان التواصل الروحى والمعرفى بينه وبين تلميذه المتمنى، فيعبر ابن عربى ابن رشد عن ذلك بقوله: «إنه غير مراد لما نحن فيه». إنه الإعلان الثانى عن موت ابن رشد وبالغاء وجوده وحسم مصيره الأخرى.

ولا يتلاقى الرجلان ثانية إلا فى مشهد الموت، حين يرى ابن عربى جثمان ابن رشد محمولاً على دابة، وقد جعلت توألفه تعادله من الجانب الآخر، فيتساءل: «هذا الإمام، وهذه أعماله... ياليت شعرى، هل آتت أماله؟». إنه السؤال الذى يحسم الحسم الثالث والأخير، حيث يعلن ابن عربى الهزيمة النهائية للمعرفة النظرية التى لم تحقق التوازن التام الحق لابن رشد، وهو التوازن الذى يسعى إليه أهل الكمال، بل يحيون داخله. إنه التوازن المعبر عنه فى قوله تعالى «ربنا الذى أعطى كل شيء خلقه ثم هدى»، أو-

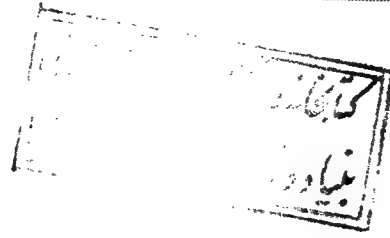
كذلك يحوى العدد (شهادة من مقصورة المتفرجين)
للشاعر الكبير محمد عفيفي مطر، وحوارا مع أحد أهم
الباحثين المعاصرين فى ابن رشد «محسن مهدى».

وأخيرا، فقد حاولنا فى هذا العرض إبراز التنوع
المنهجي الثرى التى اشتملت عليه دراسات هذا العدد، وهو
التنوع الذى يشي ببراء النص الرشدى وأهميته الواضحة من
ناحية وتنوع المناهج المعاصرة وخصوصيتها من ناحية أخرى.
كما أنه يفتح الباب لمزيد من الدراسات والجهود البحثية
حول ابن رشد؛ إذ إن القيمة الحقيقية لهذه الدراسات
تكمن فى إثارتها المستفزة لمزيد من التساؤلات والاقتراحات،
ربما أكثر من قدرتها على تقديم إجابات.

عبدالحليم عطية عن «ملاحظات أولية حول وضعية المرأة
عند ابن رشد»، معتمدا نص ابن رشد المفقود فى العربية
(تلخيص جوامع كتاب السياسة لأفلاطون)، مصدرا مهما
لإبراز هذه القضية.

ومقال (مارك شوب) بعنوان «موقع ابن رشد
والشارحين العرب فى حقل الدراسات البلاغية فى أمريكا»،
وهى دراسة تهتم بإثارة قضية غياب إسهام الثقافات المختلفة
فى الدراسات البلاغية فى أمريكا، داعية إلى ضرورة
الاهتمام بأعمال الفلاسفة المسلمين، عبر توضيح إسهامهم
البلاغى الخاص فى تعاملهم مع كتاب (الخطابة) لأرسطو.





تقرير:

حول بحوث مهرجان القاهرة للإبداع الشعري

غادة نبيل*

من بين مقدمى الأبحاث كان د. أحمد عثمان، د. محمد حماسة عبد اللطيف، د. خلدون الشمعة، د. محمد مفتاح، د. محمد لطفى اليوسفى، د. شاكراً عبد الحميد، د. صلاح فضل، د. عبد المنعم تليمة، د. عبد الرحمن بسيو، د. حمادى صمود، د. شربل داغر، د. عبدالله الغذامى، د. ماهر شفيق فريد، د. جمال التلاوى، د. محسن جاسم الموسى، د. نعيم عطية، د. محمود على مكى، د. كمال أبو ديب، د. عبدالغفار مكاوى، د. فريال غزول، د. سامية محرز، د. محمد عبد المطلب، د. علوى الهاشمى، د. معجب سعيد الزهرانى، د. عبدالسلام المسدى، د. محمود الربيعى، د. وليد منير، د. عبدالفتاح أبو مدين، د. محمد زكى العشماوى، د. أحمد كمال زكى، د. بول شاول، إلى جانب شهادات رفعت سلام ومريد البرغوثى وحلمى سالم ودراسات منتصف المرغنى ومحمد الغزى ومحبى الدين اللاذقانى وبشير السباعى والأستاذ محمود أمين العالم وفخرى صالح.

قصيدة النشر والتجريب، المداخل المختلفة لقراءة الشعر، ترجمته، إشكالات التفاعل فى الشعر العربى ومصادر إنتاج الشعرية العربية المعاصرة، النص الشعرى فى علاقته بالنصوص المصادر وغيرها الكثير من الأبحاث العلمية وشهادات الشعراء التى أقيمت فى مهرجان القاهرة للإبداع الشعرى الذى تواصلت أيامه من ٢٣ - ٢٧ من شهر نوفمبر الفائت، فى مناسبة اختيار القاهرة عاصمة ثقافية للمنطقة العربية.

وفى لجة النقد لم يضع الشعر. كانت الأماسى الشعرية ذات كثافة خاصة. وشهدت قاعات الشعر اكتظاظاً غير متوقع. ولأن المقام لا يتسع هنا سوى للمرور على بعض الأطروحات والأبحاث التى قدمت نكتفى بنماذج من الموضوعات المختلفة التى تجادل حولها المثقفون فى الجلسات حتى نستطيع أن نقدم «الحس» بفاعليات هذه المهرجان.

* صحفية مصرية .

وصف الشاعر فاروق شوشة الشعر - في تقديمه لحفل الافتتاح - بأنه حلم الرؤية القادمة لأمتنا العربية وأكد د. عبدالسلام المسدي في كلمة الضيوف العرب أن الشعراء ما جاءوا المهرجان ليتباهوا على النقاد، ولإجاء النقاد خصماء على أهل الشعر؛ وأوضح د. المسدي أنه لا وصاية لأحد على أحد إلا العقل، فلا ثبات للأمة ولا حرية للوطن مالم يوكل للمراء حريته. ثم ألقى كلمة لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة د. عبدالقادر القط مشيراً فيها إلى بعض ملامح إحساسه بما أسماه لاحقاً «الأزمة» المتمثلة في صمود الشعر عن متلقيه وداعياً إلى الخروج من دائرة الصراع اأختمد بين النقد واتجاهات الشعراء. وأعقب هذا كله أمين عام المجلس د. جابر عصفور حيث وصف الشعر بأنه قرين الحرية ونقيض الضرورة وابن اللحظات الحدية التي تجمع ما بين الأزمنة في زمن التحول، فعلامه الاحتفاء بالشعر هي الاحتفاء بالحياة ذاتها - بحسب كلماته - ومع هذا فحضارتنا لم تبدأ التعثر إلا عندما فقدت غواية التجريب، وعليه فإن ثقافتنا يجب أن تنفض عنها ثوب التعصب لتستبدل به التسامح حتى تتأسس على أساس من تعدد الأصوات بدلاً من الصوت الواحد، وتعدد المراكز بدلاً للمركز الواحد للنهوض من سلاسل الاتباع والتخلف.

وأخيراً رحب الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة بالضيوف مصريين وعرباً، داعياً بدوره إلى التحريض ثم التحريض على التجريب الشعرى باعتبار أن أمين ما للإنسان بيانه وأميز البيان الشعر.

بدأت الجلسة الأولى التي كان د. عبدالقادر القط مقررها بإيجازه لتصوره عن الظرفية التي يواجهها الشعر العربى المعاصر وأوضح د. القط أنه وإن كان لا يجب استخدام كلمة الأزمة، إلا أنه يرى أن الشعر يمر بالفعل بهذه الحالة، ويرجح أنه - فى حالة الشعر العربى - ربما كان السبب التحولات السريعة التى حدثت فى هذا الشعر والمناهج الجديدة الخاصة برؤية اللغة ومناهج النقد الحديث التى تلح على النص وهى كلها ختم تجريبياً لم يعهده بعد الملقى العربى الذى تعودت أنه طيلة عهود على إيقاع معين، ومن ثم يحتاج لوقت غير قليل حتى ينسلخ المتحول عن الإلف.

عبر د. القط عن استيائه من تجاهل بعض الشعراء لحقيقة إلى من يتوجهون، وعلى العكس من القرون الأربع التى تداولت المجتمع الأوروبى ثقافياً، كان على الطليعة المثقفة فى العالم العربى أن تعمل التجريب فى مجتمع، وتصنعه فى بوتقة من الانصهار الثقافى، خاصة أن عموم المثلثين فى العالم العربى - إذا ما تابعا الأمسيات الشعرية (والكلام للدكتور القط) - لازالت تستملح إيقاع الشعر العربى القديم، وليس فى هذا صمود عما يجب أن يكون. والمشكلة فى رأى د. القط أن أصحاب الاتجاه الجديد كثيراً ما لا يعترفون بما يخالف ما ينادون به.

ألقى د. أحمد عثمان بعد ذلك ورقته المعنونة «المدخل الأسطورى للشعر» أوضح فيه أن الأسطورة والشعر صنوان، فنلحظ من التجربة الإغريقية تداخل الاثنين فى الملحمة والشعر الغنائى والدراما، حتى نضجت الفلسفة فى القرنين الخامس والرابع قبل الميلاد، وكان من أهدافها القضاء على الأسطورة فوجدت أنها لم تستطع الاستغناء عنها، بل وظفتها فى «مدينة الفاضلة حيث أقصى أفلاطون الشعر والأسطورة. ثم عاد واستقبلهما. أما أرسطو فى كتابه (فن الشعر) فكان يرى أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ؛ إذ يقصد أنه أكثر وصلاً للحقيقة من التاريخ لأن الشعر حقيقته كلية وليست جزئية. وهو يستخدم كلمة Mythos بوصفها البداية والروح التى لا يتم دونها شئ، كما تعنى الكلمة لديه أيضاً الإبداع الفنى. ويتساءل د. عثمان: أين الأسطورة العربية القديمة فى الشعر الجاهلى؟.. إن العرب معروفون فى النصوص الإغريقية منذ القرن السادس قبل الميلاد، وورد ذكرهم عند هيرودوت فى حديثه عن حملة قمبيز على مصر. وماذا عن تراث الأسطورى؟ من المعروف أن الأساطير لا تنتهى تماماً وأنها تنقسم صوراً جديدة؛ إن جميع أسماء الأزهار والأفلاك والأشجار كما نعرفها أسطورية الأصل. والحق أن السياب والبياتى وأدونيس وصلاح عبدالصبور كانوا من أكثر شعرائنا التصاقاً بالأسطورة، وأذكر - يقول د. عثمان - شاعرًا إغريقياً كانت له أربع مجموعات من الأشعار (يدعى بنداروس) توافقت مع أربع دورات رياضية، حيث كان ينشد شعره، وكلها تؤكد ما للأسطورة من فضل، وكيف حمته من

الوقوع في التكرار. وهناك الكثير من النماذج الشعرية الأسطورية التي ساقها الدكتور عثمان ولا يتسع لها المقام.

ثم قدم د. محمد حماسة عبد اللطيف بحثه بعنوان «لمدخل النحوى في الشعر»، فبدأه بأن الشعر فن العربية الأول الذي يمتد لأكثر من سبعة عشر قرناً يحتاج لاهتمامنا بالجانب النحوى في البنية اللغوية. النحر بنية ثابتة حقاً، لكنه لا يعمل في فراغ، فالقصيدة حركة متغيرة على بنية ثابتة، وكل قصيدة تأخذ قواعدها الخاصة التي لا تتشابه مع غيرها. نحن نريد البحث عن كل شيء ودلالته في القصائد. هناك مبدأ قديم قاله سيمويه «وليس شيء يضطرون إليه إلا وهم يحاولون به وجهاً»، وكان ذلك في نهاية باب بعنوان «الاحتمال الشعر لأتوان» وهو يشير إلى احتمال الشعر لأتوان من التعبيرات قد لا تتواجد في النثر. إن كل نظرية إنما تنبع من أتوان التطبيق الذي يتم قبلها أى يسبقها، وعيب النظريات المستوردة أنه قد تم تطبيقها في أرضها، ولعلنا نجتهد كي تكون نظريتنا العربية استناداً لما هو موجود فعلاً.

بعد هذا فتح باب المناقشة. سأل الروائي السوداني الطيب صالح «هل يمكن صنع أسطورة جديدة؟»

أجاب د. عثمان: إذا استطاع شخص ما صنع أسطورة جديدة سنصفق له.. البعض يغير الأساطير القديمة جذرياً ويتضح هذا في المسرح في تناول أسطورة أوديب. ينفون عنه الكثير إلى حد نفى ما جعله أوديب. الحق أن عصرنا مليء بالأساطير. الإنترنت أليس أسطورة؟..

د. عبدالسلام المسدي: هناك بعض الاستفسارات حول تقديم الدكتور القط الذي تحول موقفه حيال الشعر المعاصر، خاصة وهو ينظر للأزمة؛ حيث وإتانا بخلاصة مهمة مفدها أنه يبحث عن مسوغات لهذا التطور، وسؤالي هو: هل هذا التطور من قناعاته أم لمواقف حتمتها رئاسته للجلسة؟ وبمعنى آخر هل يتعلق الأمر بموقفه ككائن أنطولوجي أم ككائن مؤسساتي؟ أنا أستفسر عن نقطة محددة.. عندما عزا البعض تعقد أزمة الشعر العربي الراهنة إلى التأثير الحدائي الشعري بالمقولات النقدية التي تعزل النص عن عاينه الخارجي، فإذا به يستنتج أنهم قد أوغلوا في الإلغاز نتيجة قناعتهم بقطيعة

النص عن عالمهم الخارجي هذا. ثم أسأل د. حماسة وأنا أربط المشكل النفسي الذي يتركب على المشكل العاطفي في حواراتنا، أظن أن ثمة عقدة نفسية أكثر مما هي فكرية فيما بيننا. أنت تحدد وظيفة الناقد بأنها تيسير فهم الشعر على القارئ العادي وهي إحدى وظائف الناقد، وهي وظيفة تعليمية، بل هناك من أصبح يتعفف عنها.

وعقب د. عبدالله الغدامي على بحث د. حماسة، موضحاً خلافه مع الباحث بقوله: خصومتنا معك منذ سنة في ذلك البلد العربي النجمي هي خصومة محبة، وأشهد أنني منذ اكتشفت كتاباتك ظننتك من صف السابقين إلى الحداثة رغماً عنك، والمشكلة أنك تنظر هادماً بنفسك من تبيينه. مدخلك إلى قضية الهياكل المجردة للنحو كمدخل أساس من مداخل فهم النص مخصصة، بلا مجاملة، لكنت تكون خطاباً «ميتاً خطابي» حولها تستأصل به فكرت من سياقها العلمي الحدائي. إن ربط القضية بالخطاب الإيديولوجي (عروبتنا مثلاً) مأسستها أنها تغفل عن أن العلم والتحديث لم تعد له جنسية محصورة فلا تعزلنا وتعزل نفسك عن حركة تحريات العالمية.

وقد عقب الباحثون على التعليقات وردّ د. عبدالقادر القط - على د. المسدي - وأوضح أن المسدي دأب على التصنيف بصورة مسبقة مبنية على معرفة قد تكون ناقصة. وأنه - أي د. القط - قد يكون عند الحدائين موسوم بالتقليدية، لكن ذلك غير صحيح على نحو ما تؤكد دراساته النقدية أو الشعر، ففي كتابه (في الشعر الإسلامي والأموي) هاجم ما يسمى بـ «الفرشة» الاجتماعية. وأضاف د. القط: والحق أننا لسنا بدعاً في المحافظة على لغتنا. يصدق هذا على الإنجليز والفرنسيين. إذا أضف ناقد عربي prefix أو suffix لمساندة لفظ أوروبي أو دعمه بمفردة عربية ربما قبلنا هذا إذا لم يكن ثمة بديل، ولكن ما أعاظ د. القط - حسب تعبيره - أننا دائماً في موقف التلقّي. ألا يمكن أن نكون لدينا نظرية يتحدثون عنها في الخارج وهل هذا طموح غير مشروع؟ لقد رأيت مجلة «الجملة» ثم مجلة «الشعر» التي أصلت للشعر الحر وأوذيت كثيراً بسببها، ثم مجلة «المسرح» و«إبداع» التي رأيت تحويرها فترة تسع سنوات، وقدمت فيها

جبل السبعينيات. ولذا أستطيع التكلم عن المشهد الشعري.. أسألكم وأرجو أن تكونوا صرحاء مع أنفسكم لأنه دون هذه الصراحة لن يتحرر الشعر العربي ولن يتميز الموهوب عن الدعي فهل يرضيكم حقاً ما تقرأونه؟ أنا لا أنكر قصيدة الشر لكن هل يمكن لمصطلح أن يكون عذراً لهذا الهذر الذي يسمى نفسه قصيدة نثر؟ نريد القصيدة القائمة على الاختيار لا العجز. وألفت نظركم إلى أن الشعراء الذين يهاجمون الآن هم من أفسحت لهم باب «تجارب» في «إبداع».

وحول مداخل قراءة النص الشعري ألقى كل من د. عبدالمعظم تليمة ود. صلاح فضل ورقتين هامتين؛ إذ أكد الأول أنه اعتبر مشكل التأريخ للشعر العربي هو مدخل المداخل لقراءة نصوصه لأننا، بحسب تقديره لم ندون تاريخنا النعم أو الإبداع بعد. قال د. تليمة في عرض بحثه: «مرة نحن عرب مسلمون وسبق أن كنا فراعنة، وبين هاتين الأضروحتين قالوا لنا عن الأفريقية، ولا يزال المشكل قائماً حتى يتسع ما هو سياسي ليستوعب ما هو تاريخي؛ إذ لن تقوم للعرب قائمة إلا إذا استوعب الحد السياسي الحد القومي تماماً واستغرقه. وأطروح حتى أن يبدأ القارئ الناقد أو الناقد للقارئ؛ إذ إن الناقد قارئ لقارئ - أقول أن يبدأ قراءاته بعرض المعلوم (وهو القصيدة الحديثة) على المجهول الذي هو تاريخ الشعر. نحن كمشر اليوم في لحظة هي انتقالية من فلسفة الفن إلى علم الفن».

ونحن نؤرخ للفن الراهن بأربعة أعمال (مقدمة إلى السبيلنطيقا) لفانيوس عام ١٩٤٨ ثم حركة ناعوم تشومسكي في الخمسينيات، ثم (بنية الثورات العلمية) لتوماس كوهن عام ١٩٦٢ ثم أخيراً (جراماتولوجيا) لجاك دريد. هذه الأعمدة علمتنا بدورها أن أعمدة الفكر العظيم أربعة: ماركس وفريزر وداروين وفرويد. وزالت التخوم بين العلم والفن وداخل الفنون وبين الأنواع ذاتها، وتأسس على هذا في الأدب مفهوم النص الذي أصبح كل صيغة ولو لم تكن لغوية، وقال من قال ألا شيء خارج النص.. في هذا الإطار تراجعت ثنائية الشكل والمضمون وبرز أمر آخر.. التشكيك.. تم تفتح النص على قراءات لا نهاية لها بحسب كل قارئ وكل مدخل، وأسس على مفهوم النص باعتبار الأول وليد

لطائفة لا متناهية من النصوص.. وليد للعالم. وذهب إليه. فماذا عن الشعر العربي؟... التأريخ الراهن لشعرنا العربي يتبدى بسذاجة وفقر شديدين على النحو التالي: يبدأ الشعر العربي قبل مائة وخمسين أو مائتي عام من الإسلام وتلمع في هذه الفترة المعلقة وفي القرن الأول الفحول الثلاثة الفرزدق وجربير والأخطل وفي القرن الثاني أبو نواس وبشار وغيره... ثم في القرن الثالث أبو تمام والبحثري وابن الرومي.... وفي الخامس يقفل القرن على أبي العلاء وحده... وهذا أمر بدع من البدع، خاصة إذا نظرنا إلى الشعر العربي ووجدناه مرهوناً بالأسر. إن هذا تأسيس قائم على الانفراط وعدم الارتباط بالمراحل الكبرى في حياة الأمة، وأنا أرى أن التاريخ الإبداعي للعرب يبدأ في أقدم أثر وأقدم نص ويتجاوز اختلاف اللغات القديمة في المنطقة. إن النصوص القديمة عاشت في وجدانات الشعوب من خلال تفجير العاميات في الآداب المحلية على نحو أسطوري وملحمي بعدما ضاقت الفصحى وانتفت حول السلطان والخليفة. السؤال هو كيف أستطيع أن أقرأ قصيدة لشاعر يعاصرني الآن بينما لا أستطيع أن أعرضها على هذا التاريخ الشعري؟.. إذا ما ظل الأمر مبدداً ومشتتاً ستبقى قراءتي على هذا النحو تماماً.

ثم عرض د. صلاح فضل بحثه حيث بين أن هناك نوعين من المداخل للقراءة الشعرية؟ أولهما المداخل الإيديولوجية التي ترتبط بكل ما يدخره القارئ من وعي وخبرات تاريخية وجمالية ويوظفها بشكل شعوري أو غير شعوري في القراءة، ولا يسمع أي قارئ للشعر تجاهلها لكنه قد يتلمس لمسارها القنوات الموضوعية التي تجعلها أكثر قابلية للتواصل وأقل إنهاءً لأسطورة الشخص القارئ ذاته.

أما النوع الثاني الذي أتوقف عنده فهو ما يمكن تسميته المداخل التقنية وتمثل في نظريات الشعرية التي لم تعد منبهممة مع المنظومة الأولى، وهذه المداخل التقنية في النصف الأول من القرن العشرين صارت ذات امتدادات عميقة وتملك جهازها الاصطلاحي ومجموعة إجراءاتها - المعرفية؛ فأصبحت هناك الألسنية والتداولية والنظرية الشعرية التوليدية. وسأطرح موجزاً لتجربتي الشخصية لتكوين تشكيل أستطيع أن أزعم أنه مركب من النظريات الشعرية المتداولة

المذاهب الإيديولوجية تسرف في توظيف وتغليب هذه الأحكام مقارنة بالمذاهب التقنية التي تغلب أحكام الواقع، مما يتولد عنه نوع من التوتر والمفارقة في مسائل الشعر، وأظننا مطالبون بإيجاد حلول لهذه الإشكاليات.

وقدم د. خلدون الشمعة بحثاً بعنوان «تقنية القناع: دلالات الحضور والغياب»، أبرز فيه أن النموذج المبكر نسبياً لاستخدام هذه التقنية يعود إلى مرحلة تحول في الحساسية الفنية كان الشاعر عمر أبو ريشة قد دشنها في قصيدة «كأس» المنشورة عام ١٩٤٠، وبدأ الالتفات إلى قضية القناع مع ظهور الحركة التموزية في الشعر العربي الحديث لدى خليل حاوي وأدونيس والسياب ويوسف الخال وجبرا إبراهيم جبرا، وقد حاولت الحركة إعادة اكتشاف الذات من خلال اسحث عن مصادر حضارية بديلة. وكانت ترجمة جبرا للفصل من كتاب «العصن الذهبي» للأنتروبولوجي السير جيمس فريزر بمثابة تأكيد اهتمام التموزيين بدور الأسطورة في الأدب، وعليه من أبرز دلالات الحضور والغياب أن العودة إلى قبس التراث الإسلامي كانت انعطافة حضارية نهضوية، كما أن القصائد المرتبطة بهذه التقنية اعتمدت على فكرة إتيوت خاصة بالمعادل الموضوعي، فكان أن حاول الشاعر العربي إيجاد تمييز بين أنا الشاعر وأنا الفنية واستمع الحديث من خلف قناع شخصية فنية نشأة المونولوج الدرامي، غير أن النتيجة لم تكن دائماً قصيدة قناع مكتملة ذات خصائص يتفق عليها النقاد، وهو ليس وقع فيه النقد العربي عندما أضحى في التمييز بين «الإلماعة» Allusion والقناع Persona، ولأن الأولى ليست مشروع قناع بالضرورة وإنما تقنية إشارية أسرف اليوت في استخدامها فقد استهدفت إغناء النص بشبكة من علاقات التناص ومنحه أبعاداً تسيع على الرموز والشخصيات التراثية دلالات جديدة، بينما النقد العربي يهمل علاقة القناع بالدراما معرضاً عن سبر المعنى الاصطلاحي النقدي لكلمة Persona التي ترتبط بالمرسح، خاصة الكلاسيكي، حيث تشير بالتحديد إلى الشخصية الدرامية. كذلك، ترتبط القصيدة بفكرة البطل التراجيدي أي تتمثل وعياً مأساوياً بالتراث. وإذا ما كانت تجربة التراث تتمثل هزيمة الأنا دائماً كما يرى يوخ فإن هذه

جميعاً، لكن المزاج في هذا المركب الجديد يطرح قضية جوهرية ألا وهي مدى فاعليته في قراءة النصوص الشعرية العربية، خاصة وعرضت لهذا في مقدمة كتاب (أساليب الشعرية المعاصرة) اعتمدت على قياس منظومة عوامل أو درجات الشعرية المؤلفة من أربعة مستويات: أولها درجة الإيقاع، وهذا لا يتمثل في طرفي ثنائية حادة ما بين التحقق لكمال أو الثلاثي الكامل وإنما على مسافة يمكن قياسها بتحديد العناصر الإيقاعية المختلفة، ويعتبر هذا المكون الأول لشعرية بالغ الأهمية في شعرنا العربي الذي به نميزه تاريخياً عن الشعر، ولا ننكر ثورة الموشحات ثم ثورة اكتمال قصيدة التفعيلة. وغيبة هذا النمط في قصيدة الشرط طرح أصعب الأسئلة على قصيدتنا المعاصرة. والمستوى الثاني يتمثل فيما أضحت عليه درجة النحوية والمتصلة بعملية التركيب الشعري، أما المستوى الثالث فنقص به درجة الكثافة الشاملة لمعصر التخيلي فيما يتصل بالرميز واستخدام الأسطورة وتداخل النصوص، كما يتجلى في عمليات التناص ومستوى اختيار بناء المعجم الشعري وكل ما يدخل في جعل النص شعري أكثر احتداماً، وتتسع لتتضمن أعمق عناصر الشعرية التي مازال النقد الحديث يحلل شبكة علاقاتها المتعددة، أما الدرجة الرابعة فنقصد بها درجة التشتت.

والمشكلة الأساسية للشعرية الحديثة أنها لا تعتمد على نسب الدلالة أو تراتب المفاهيم أو اتساع النسق المؤلف في عسمية اتواصل الشعري، بقدر ما تلجأ للثقافات بين الأجزاء المختلفة بما يتحدى المتلقي ويدعوه لاقتراح البنية الدلالية. والإمعان في هذا أي ضرب عملية تماسك المفاهيم التخيلية، التركيبية، بمثل ملمحاً حدائياً شعرياً باعد بين متلقي الشعر وصانعي هذه النصوص. لا يمكن الإخلال بالتوازن الضروري بين هذين المدخلين لدى كشف القراءات الشعرية؛ لأنهما يسمحان بفهم عمليتي التراتب والأولوية. والحقيقة أن الشاعر لا يتعلم من الناقد... والوعى النظري والمعرفي للشعراء يجعلهم من صانعي المذاهب وليس العكس. أنا أعتقد أن الشعرية العربية المعاصرة في تجريبيتها الراهنة قد غلبت عليها جماليات الاختلاف مقابل جماليات التماهي التي كانت تضيع شعرنا القديم، أما موقف أحكام القيمة فتلاحظ أن

عام؟ وألا يمكن للدكتور فضل النظر بتمعن إلى العلاقة المعقدة بين الشعر والنقد في منعطفات حاسمة وإلى تأثير التأملات النقدية على الأعمال الإبداعية؟.. ثم أخيراً ألا يمكن للدكتور خلدون أن يجد متسعاً من التلاؤم مع ما حدث في الشعر العربي والدراسات النقدية العربية بتقبل مفهوم جميل لدى إدوارد سعيد اسمه «هجرة النظريات»؟.. ولماذا نظل نصر أن نعيد ما يحدث من عمليات تطويرية وتحويلية وإبدالية - بمفهوم فوكو للجملة ومحمد بنيس؟.. لماذا نصر على أن نعيد الأمور دائماً إلى أصول نشأت منها؟.. هذا نمط في التفكير يبدو لي أصولياً.. وأقصد الكلمة هنا بعمومية.

وأجاب د. خلدون الشمعة: إشارتي للتموزيين في سياق الحديث عن الإماعة التي جعلت جبرا إبراهيم جبرا ينقد ديوان (أغاني مهيار) التي رآها أفتة تناقض بعضها. ما اقترحته هو تنظيم هذا الحقل. إذا ما اعتبرنا قصيدة «عين الشمس» للبياتي قناعاً و (مهيار الدمشقي) قناعاً، بهذا يفتح الباب أمام الفوضى. جبرا استخدم الكلمة لينفيها وقد أحبت التمييز بين المعنى الاصطلاحي الناجز والمعنى القائم وهو معنى لغوي.

أما د. تليمة فقد علق بقوله: لنكشف عن جدليات القصيدة العربية. لنفتح الباب أمام اجتهادات أخرى تؤسس على جوانب تاريخية وغير تاريخية حتى يسطع تاريخنا الإبداعي. هناك من ينظر إلى الراوي فقط في القرآن والعهد القديم والجديد فيكشف عن فتوح حقيقية في جماليات النص القديم الملحمي والأسطوري والديني. أدعو لاجتهادات جديدة..

واختزل د. صلاح فضل إجابته إذ قال: لا يمكن فصم الصلة الوشيجة بين القديم والجديد لكن منابع إبداع الشعراء تختلف عن الطرق العلمية المضبوطة في الدراسة التحليلية، ولا ينبغي الخلط بحيث تحمل الحدأة بشقيها إبداعاً ونقداً مسؤولية ما يلقي عليها من بعض النقاد والمتلقين، مما تصوره بعداً عن الذائقة الشعرية ونهر الإبداع العربي. الفصل خطوة ضرورية لتحليل الظواهر.

الهزيمة كانت تمارس في قصيدة القناع على أنها تراجيديا خاصة تتمرأى فيها الهزائم العربية باستمرار. ومن الدلالات كذلك نشوء تنوعات عربية على الجنس الأدبي المرتبط بقصيدة القناع وهو السخرية من البطولة Mock - heroic genre. لكن يلاحظ غياب هذه التقنية من الشعر العربي الحديث بدءاً من الثمانينيات. ويتساءل الباحث عن علاقة ذلك بإفلاس مفهوم البطولة بشقيه المثالي أو الذي يشير إلى بطولة العمل الفني ذاته.

وقدم د. جابر عصفور مداخلة على هيئة تساؤل كالتالي: هل من الضروري أن نرد نشأة القناع في الشعر العربي المعاصر إلى ما سمي تقليدياً في الستينيات بالحركة التموزية، أم الأكثر ضرورة أن نرد نشأة الظاهرة لرؤية للعالم تقوم على مركزية الزعيم الواحد المخلص؟ لأن قصيدة القناع ليست قصيدة حدثت عند من نطلق عليهم «الشعراء التموزيين» وإنما عند الشعراء القومييين، سواء أكانوا من البعثيين أم الناصريين، ورد الظاهرة إلى التموزيين يمكن أن يتناقض والجواب على السؤال: ولماذا تخلخل القناع واختفى؟.. فالدكتور خلدون أوضح بنفسه أن القناع تخلخل عندما اختفت فكرة البطل سواء أكان عبدالناصر أو صلاح الدين الأيوبي أو صدام حسين. أنا أيضاً أدعو إلى أن ننجا لتسميز البلاغي. الاستعارة الموجزة يمكن أن تصبح استعارة ممتدة ولو صحت هذه الفكرة تتغير أمور كثيرة. لماذا نتصور القناع بوصفه حيزاً محدوداً في قصيدة واحدة؟.. لماذا لا نتصوره في ديوان يتكون من مجموعة قصائد ترتبط بشخصية واحدة أو يرتبط بشخصية تتكرر عبر دواوين مختلفة، كما فعل سعدى يوسف مع (الأخضر بن يوسف)، حتى ولو لم يتكرر اسم القناع ذاته.

كذلك جاء مداخلة د. كمال أبوديب على هيئة أسئلة لمباحثين.

ألا يمكن للدكتور تليمة أن يسعى «لتأسيس» العمق التاريخي للأدب العربي خارج الإطار الأيديولوجي من منظور التحليل الدقيق للبنية الإيقاعية الذي حاولته واكتشفت أنه يستغرق قروناً طويلة، وأنه لا يمكن أن يكون قد تطور عبر الفترة التي حددها الجاحظ بإشارته إلى حوالي ١٥٠ - ٢٠٠

لفرائض وتصورات لا توضح سوى حقيقة واحدة في رأى الباحث؛ ألا وهى أننا نطلب من النص «الاطمئنان».. ومن هذا يجدد الدعوة إلى بلاغة جديدة، مانحاً إيانا تعريفه للمقروئية كقابلية فى النص للقراءات والانفتاحات اللامتناهية.

وعرض د. محسن جاسم الموسوى لإشكال نظرية التدعى فى الشعر العربى فقال: لقد حاولنا مد العلاقة بين نظرية السرقات فى الأدب العربى ونظرية وسواس التأثير كما يسميه هارولد بلوم، كما حاولنا التماس سلسلة من العلاقات بين الاتجاهين ومختلف ما جاء فى منطق النظرية. وأود الإشارة إلى أن النظرية تعنى شيئاً محدداً وفاصلاً عما أتفناه منذ ما قبل السبعينيات. وتنطلق قراءتى من الحاجة للتوسع فى الشعر والنقد مستأنفاً تساؤلات الحدائين فى العلاقة بالسلف، وأخذاً من النقد الجديد والبنوية المستكملة لنشكالية الروسية. ساعياً إلى تألف مصطلحاته مع المعجم العربى البلاغى. ويبدو الشروع فى سياقات التفاعل والمناقشة بالغ الأهمية إذ ثمة ما يستدعى تحديثاً لآليات النقد وتنشيطاً لقراءة القصبدة الحديثة. هناك ما يدعو إلى الاهتمام بقراءة يوم فيما يسميه بوسواس التأثير فى عناية خاصة بالولادات الشعرية. وعلاقة ذلك بنظرية السرقات العربية فى انتهاكها بالنص الحاضر والانحراف عنه فى معجم معروف يشارك فيه عديدون كالجرجاني وابن رشيق لاحقاً والحائمي. وحتى البعد النفسى الغائب فى هذه النظرية يبدو حاضراً فى هذا الاستبعاد؛ إذ إن الانهماك التفصيلى فى تقنية البلاغة يكشف عن حضور آخر فى ذهن مبتدعيها الذين لا يرون لزوم التأويل أو الاتيان على دواعى الاحتذاء والاستلاب والغصب والتوقف عند الدلالة المتفاوتة للتسميات. وعندما يطرح هذا فى إطار الاشتباك مع الخلف والموروث يمكن أن نضالع مشروع الحدائة الخمسينى على أنه حلقة ليست الأولى، خلاستها تؤكد انتماء مسكوناً عنه قد يعود إلى «الديوان» عندما كان دعائه يرتدون على الإحياء مرة والانشقاق من داخله مرة أخرى. والحق أن المعلن فى المنشور النقدى لا يقدم الصورة كاملة، وإعلانات أدونيس لا ينبغي أن تفسر على غير معناها؛ إذ إن سكوتة عن جماعة الديوان مثلاً لا يشتر على تأثره بهم.

وفى محور بعنوان «آفاق الشعر العربى المعاصر» قدم د. صمود بحثاً بعنوان «فى مقروئية الشعر الحديث» تناول فيه أدبيات القراءة اليوم؛ فيوضح أن القارئ إذ يقرأ النص ينخرط فى عملية تواصل بينه وبين صاحب النص بواسطة الرسالة اللغوية الواقعة بينهما، وهذه العملية تقوم فى جوهرها على تكامل تحولين يقعان على مضمون الرسالة؛ أولهما خروج هذا المضمون إلى بناء صورى بعملية تركيب الرموز أو «تشفيرها» ثم «ترجمة» ذلك البناء الصورى إلى المضمون اخيل عليه بعملية فك الارتباط وتحليل التركيب. والسمة الغالبة على علاقة القارئ بالنص هى وجود فجوة بين الصرفين الأساسيين فى عملية التواصل. ومأتى الفجوة قد يكون زمانياً تاريخياً إذا اختلف زمن القراءة عن زمن الكتابة، وقد يكون مذهبياً إذا كان صاحب النص يصدر عن عقيدة مخالفة لقصبدة القارئ مثلاً. غير أن «تجسير» الفجوة بالقراءة لا يعنى السعى وراء أحادية المعنى الذى قد يقود - ضمن هندسة النص - على ثنائية ضدية هى ثنائية الإظهار/الإضمار التى يترتب على تلازمها ضرورة النظر فى الأثر الذى تخلفه تعدد إمكانات الفهم فى القارئ وبالتالي فى عملية القراءة. لكن المعنى مفرد وإخراجه من دائرة التعدد هو أمر تقتضيه محاولة الخروج من لحيمة والسعى لتحقيق الفهم عبر الانتصاف. لتفسير ما، إذن، القارئ هو المتحمل مسؤولية معنى. وثمة فهم قبلى لا يمكن إنكاره يتوافر لدى القارئ مرهون بمنظومة خبراته وأفكاره، يحدد ويسير القراءة والاستقبال، ويتضح - بلا جدال - أن أفضل القراء ما يختار نقطة ارتكاز تضم أكبر عدد من العناصر وتكون الرواسب فى أقل درجة ممكنة. للقارئ - إذن - سلطة بانية Instance Structurante معنى فى النص وبه، عن المكون الموجود فيه أو فيها، همها الانسراب من العلامة إلى «حياة» إنها سلطة التعليل والنظام بينما سلطة البدع هى سلطة هدم وهذان In-stance délicate كبحث وراء المستتر.

ويقترح الباحث ما يشبه خطة عمل لتجسير الفجوة بين النص والقارئ، محاولاً تخضى إشكال دعاوى الغموض والاستدعاء التلقائى لمفردة الوضوح فى المقابل، مدافعاً عن حقوق ومشروع الكتابة الجديدة فيما يتعلق بعدم الانطباع

إلا أن قصيدته التفعيلية الأولى حافظت مع ذلك على عمود الشعر الذكوري في لغته وذهنيته ونسقه القولي.

وألقى د. شربل داغر بحثاً عن التناص عنوانه «التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري» أوضح فيها أن معنى الدراسة يقوم على تبرير التناص من حيث هو معنى جديد في الدراسات الأدبية بديلاً ومكملاً للأدب المقارن في صياغتيه الأمريكية والفرنسية. وهناك محطة ثانية هي تعريفات التناص سواء العربية أو الأوروبية أو العربية الحديثة، وأما المحطة الثالثة فهي السبيل الإجرائي للتناص حيث يعين مصادره وميادينه والوقائع التناصية، ثم ينتقل إلى دراسة أشكال التناص ويتعرض لمقاصده أو الهدف من التناص ويقترح توسعة المفهوم ليطاول شؤون الواقع في التفاعل الثقافي مستعيناً بأفكار درسلر وباختين وكريستيفا وغيرهم، وصولاً إلى محمد مفتاح ومحمد بنيس، وخالصاً إلى أن هذه المساعي النقدية لازالت عالقة بأهذاب النقد البلاغي القديم أو لاتقدم تفسيراً لإمكان وجود التناص ضمن عناصر النص الشعري ومقارنته.

ومن ميادين التناص: الجنس الأدبي، بناء القصيدة ثم تناول الحساسية الفردية في الشعر العربي الحديث. وتطرق إلى ما صارت إليه هذه الموضوعات في حاصل الشعر العربي الحديث، وخلص إلى أن حدثتنا الشعرية رغم أخذها المستمر من الطرق الأسلوبية الحديثة، فإنها تظل موسومة بتلاوين محلية لا تقرّبها من النماذج التي تدعى تقاربها منه. وينهى ورقته قائلاً: ويمكن القول أن الشعر العربي دخل ثنائية لم تكن معروفة من قبل هي المصادر التناصية في الشفافة الأوروبية وتقع في باب التشوف والتماهی أحياناً، وأخلص إلى أنه واقع في غير مجال ويستدعى طرقاً في المعالجة لا تقصره على الوقائع النصية والشعر فقط ويشدد الباحث على ضرورة توسعة هذا المصطلح لأننا نحيا في عالم شديد التناص.

وهنا سأل د. لطفي اليوسفي: فيما يخص ورقة د. صمود هل يطالبنا بدور اجتماعي للشعر؟ وإذا كان كذلك كيف نستخلص الوظيفة الجديدة؟ وإن كان هذا هو مقصده ألا يمكن القول إن الشعر ماعاد للتحضير أو التلقى بل أصبح

وأقول إن ثمة من يطالبنا بإعادة تفكيك الجارى من الحداثة الشعرية بعدما كادت أن تؤل إلى معيار وسنة. نحن نلاحظ هلع بعض الأباء محبذين الاسترخاء بين استجداء الرحمة والمغايرة، ولهذا تأتي الاستجابة من الأبناء مذبذبة أو اعترافاً بدور لم يكن يستحق المحاكاة في أحسن الأحوال. نحن أمام ثقافات وأصوات وقصائد في هذا الوطن جلها ينتشر أو يستبعد أو يختار نفى الذات، ولهذه أيضاً أبوتها ومسعاها ولا تتوجه إلى النتيجة كما لا تطالبها بإذاعة سرها. إن التفاعل المقصود، والذي هو تدخل ما بين المقروء والمسموع والمشاهد والمجرب الذي تخضر أطرافه في تعدديات إنسانية، هو شاغلنا في قراءة الفعل الشعري الآن.

وألقى د. عبدالله الغزامي بعد هذا ورقة بعنوان «تأنيث القصيدة - قصيدة التفعيلة بوصفها علامة على الأنثوية الشعرية» في لغة تكاد تكون فرويدية دون حجب. وساخرة من لغة ومنطق القبيلة؛ إذ تعرض «الحكاية» - كما وصفها - قصيدة «الكوليرا» لنازك الملائكة التي حطمت - في لغة الباحث - أهم رموز الفحولة والذكورة (والمقصود عمود الشعر - ولنلاحظ هنا كلمة عمود ومفردات أخرى شتى استخدمها الباحث مثل «الاعتصاب والانتهاك الجري» والاستشهاد بمفردات من نوع جمل بأزل أي الفحل المكتمل وغيرها على مدار البحث الذي استشهد بمحاولات الرواد الذكور - واللاحقين عليهم - إنكار فضل سبق فيما سماه «اختراق نظام عمود الشعر وعروضه المذكر» على قصيدة نازك ومحاولة زحزحتها عن هذا الفتح ليتم نسبه إلى بدر شاكر السياب، أو القول بأن القصيدة ليست قصيدة حرة وإنها نوع من الموشحات، أو حتى الإدعاء بأن قصيدتها ليست سوى تغيير عروضي وأن الأهم من هذا هو التغيير الفني. ويتبع الباحث مشوار القصيدة المؤنثة - كما أسماها - التي ظهرت في عام ٤٧ و ٤٨، ومراوحات التسمية ما بين الشعر الحر وحركة الشعر الجديد أو الحديث، ثم التحول إلى مسميات مثل قصيدة التفعيلة مؤكداً على أن هذا النسب المؤنث كان حاسماً وأولياً على يد نازك الملائكة، ولم يحدث لدى السياب إلا بعد تدرج بطيء عكس ما أراد الكثير من المنظرين العرب، وأنه - أي السياب - حتى عندما فعل هذا

يضطلع بمهمة أكثر مكرراً. هناك محاولة لنقل اللغة من الإنشاد إلى التسمية. الشعر العربي المعاصر فى أسوأ لحظاته يتأثر بالقديم لكنه أحياناً يقيم علاقة سرية معه بموجبها يسترده ويستكشف آدميته، وأخشى أن تتلفنا قدامة ما، ونقصى النصوص ويلتبس علينا الأمر.

وأجاب د. صمود: لا يمكن مطالبة الشعر بشئ لأن النقد ليست له سلطة موجهة، ويمكن أن تكون التحولات فى علاقة الشعر بذاته وبالكون مدخلاً لدراسة علاقتنا بالمجتمع والرؤى المتحركة فيه. إن سعدى يوسف كى يكون الشاعر الذى هو تفرض عليه تجربته الشعرية أن يقصى من اللغة ذاكرتها، وأدبيات الحداثة تعلن عن القطيعة بين الدال والمدلول. الحق أن الناقد يبحث عن منطق الألفة، بينما الشاعر يحرق فى منطق الغربة.

وعلق د. صلاح فضل على مبحث د. شربل داغر معترضاً على محاولة الأخير توسيع مفهوم التناص ليصبح شبه أداة وحيدة لدراسة الكتابة وهنا المشكلة. وقال د فضل: التناص جزء من جهاز مفاهيمى متكامل كيف يمكن توظيف المفهوم للكشف عن شعرية النص وليس عن مجرد خواص فى الكتابة يستوى فيها الشعر والنثر؟ ما نريد كشفه ليس كيفية توافق الشعراء مع الآخرين وإنما كيفية إبداعهم رغم هذا التوافق، ولنا أن نطور مفهوم وظيفة التناص ليصب فى دراسة الشعرية. ثم علق على ما طرحه د. جاسم الموسوى قائلاً: إن أدونيس لم يغيب بمرجعية الديوان لديه فحسب وإنما غيب الإحياء ومرجعية الثقافة الشرقية فى «أنت أيها الوقت» منذ مطلع القرن حتى منتصفه وهو اعتراف لا أستطيع أن أنكره. وهو يعتبر الإحياء حركة نكوص لا حركة نهضة. أما عن بحث د. الغذامى قال د. صلاح فضل إن الغذامى يحاول اختيار البنية اللغوية أداة لتأييد مقولته الإيديولوجية وأخشى أنه يتطرق إلى النقيض (وهى الملحوظة نفسها للشاعر محبى الدين اللاذقانى حول التحول من الإجحاف للمرأة إلى تملقها) فى محاولته هدم بطيركية المجتمعات العربية.

وقد علق د. داغر على المداخلة قائلاً: لم أقل بأن يكون التناص بديلاً عن الدراسة اللسانية بل هو جزء منها مكمل لها، وما انتقده فى مساعى الآخرين انتقاهم من الأدب المقارن وطرحهم مفهوم التناص، لكن شغلهم فيه يتصل بالأدلة الثبوتية والمعالجات الإجرائية التى قام عليها الأدب المقارن والمقابل والنقد البلاغى العربى. أنا أتحدث هنا عن Intra Text أو التناص الداخلى... أريد أن يصبح التناص عنصراً داخلياً وليس خارجياً.. أنا من الدارسين الذين يرون أن للتناص أساساً أناسياً أثربولوجياً فى المجتمع، ودون الكلام عن مقاصد التناص لا نستطيع صراحة أن نفهم كل الجلبة المحيطة بأدونيس. ثمة ثقافة استعمالية تختلف عن الثقافة الإنتاجية، ومن المهم أن ندرس الحداثة ضمن الثقافة.

وقد ألقى د. شاكر عبد الحميد بحثاً بعنوان «جسد الأسطورة وأسطورة الجسد - دراسة حول شعر السبعينيات فى مصر» مبتدئاً كلامه بلهجة اعتذارية إذ قال «ما أطرحه مجرد احتمالات إذ لا قطعية، ولا قطعية». ثم أوضح أن أجيال ما قبل السبعينيات وجدت نفسها مع فكرة مشروع عام كبير قد يكون الوطن أو الأحلام... والمفهوم المحورى الذى حرك جيل السبعينيات كان النقل لا التوحد، والانفصال لا الاتصال، والفرد لا الجماعة بعدما سقطت المشروعات الكبرى داخل هذا الجيل، وظهر الاهتمام بالذات إلى حد الانكفاء متوازياً مع التعبير عن العزلة، مما أدى إلى دخول حالات من التهويم مثلما تبدى فى أعمال محمد سليمان وعبد المنعم رمضان ومحمد آدم ووليد منير ورفعت سلام وجمال القصاص ومحمد فريد أبو سعدة ومحمد عيد إبراهيم وأمجد ريان وغيرهم، وواكب هذا الاهتمام الخاص بأحلام النوم والكوابيس وتهويمات الذات المستوحشة إلى حد الجنون أو الهذيان لدى عبد المقصود عبد الكريم، وظهرت كتابات تستلهم روح الأساطير لصنع أساطيرهم الخاصة (حسن طلب وعبد المنعم رمضان) كما ظهرت محاولات للتقريب بين اللفظى والبصرى والإفادة من فنون التصوير والسينما إلى جانب الاهتمام المحموم بالجسد سواء أكان جسد المرأة أو الوطن أو أى جسد آخر، وأصبح إدراك العالم متشظياً مبشراً. غير أن العكوف على الذات لم يكن شكلاً من الاضطراب

إن صدور قصيدة القناع، بما هي تمام ديالكتيكي خلاق، لا يفرض فحسب إلى أبعادها عن التمرکز حول أنا الشاعر أو حول هوية مجردة من ورق، يحيل إليها الضمير أنا، بل تجعل القناع في القصيدة رمزا كلياً وحسياً وعينياً هو محور تركيب القصيدة الذي يحقق انتماءها إليه إن ينطقها، فيبني كينونته المستقلة عن الشاعر بما هي معادل موضوعي لتجربة إنسانية مستمرة ويولد القطب الأول في تشكيل القناع الذي هو الشاعر سؤال الدوافع. لماذا يتقنع الشعر؟.. فيولد الاسم الثاني في تشكيل القناع - بعد شبكة المتناقضات التي تحكم الواقع وإدراك مكوناتها - إمكان الإطلال على النصوص المصدرية التي تنبني عليها القصيدة وتبدأ المسألة في تكوين اسم القناع التي هي من حيث البنية صورة مصغرة من تكوين القناع ذاته. ولا ريب أن حضور اسم الأنا المغايرة في النص يبين أن المصدر الذي استدعى منه اسم القناع سيكون مهيمناً، وإن بدا غائباً أو مستترًا في ثنايا طبقاته العميقة. وعلى ضوء هذا التصور نستطيع تصور كيفية انسراب كثير من النصوص في تكوين القناع وحدوث التناص والتماهي.

إن الشاعر وأنا الأنا المغايرة، إذن، هما القطبان اللذان تتحرك بينهما النصوص، وإن كانت بعض النصوص تنطلق في فضاءات ذات أنات مغايرة لتوسع تفاعلها، ولكن اتساع التجربة أحياناً يفضي إلى اتساع النص، ولكن هذا الاتساع ليس متلازماً دائماً والتجارب الساعية إلى اقتناض الأزمة في برهة رؤية كاشفة أو التوفيق بين ما يتناهى وما لا يتناهى ووصل الزمان بالأبدية هي وحدها التي تفتح الأنا المغايرة على أشباهه، بحيث يكون القناع في القصيدة التجلي النهائي مفتوحاً على الماضي موعلاً فيه قائماً في الحاضر ومفتوحاً على مستقبل مفتوح لذلك النموذج الأصلي، وبحيث تبدى القصيدة نصاً مكتوباً فوق مالا يتناهى من نصوص.

أما ورقة الشاعر مريد البرغوثي فقد كانت شهادة على واقع المشهدين الشعري والنقدي بعنوان «الديمقراطية والاستبداد في تناول النص الشعري». حيث انتقد البرغوثي «حدثة القشور» التي ألحقت ضرراً بثقافتنا أدى إلى اختصار السياسة في الهجاء واختصار المرأة في الجنس حيث لا ينجو

الترجسي أو الرفض السلبي الاكتئابي للواقع في ظني بقدر ما كان تعبيراً إبداعياً عن إدراك الواقع والتعامل معه، حيث لا يكف عن ملاحقة هؤلاء الشعراء بحالات مأساوية مستمرة. كانت أجيال الحدأة السابقة على جيل السبعينيات. ولتعذروا التعميم - موجهة إدراكياً وتصورياً نحو المركز بينما بدا جيل السبعينيات متوجهاً نحو الأطراف وفي مواجهة المراكز الضعيفة والمتهاوية. كان لابد من الانفصال لبعض الوقت. ويمكن أن نصف هذا الجيل بالجماعة الهامشية بكل ما يتمثل فيها من مبالغة في الرفض ومبالغة في القبول. انعصر الطبيعي السائد لدى عبدالنعم رمضان هو الماء، بينما انعصر الطبيعي السائد لدى محمد سليمان هو التراب بكل مفرداتهما الدالة. في التصور السابق على هذا الجيل كان الجسد واحداً، منعزلاً، هندسياً، بعيداً، كاملاً، مفقداً ويتم العذاب من أجله، أما بالنسبة إلى الجيل السبعيني فهو ليس مكتملاً أو هندسياً أو منعزلاً أو واحداً أو خالداً، بل لا يحدث مسمى من أجله.. إنه يومي وتفصيلي وناقض ومفتوح لا يحفل بالخالد.. لا يهتم بالقناع قدر اهتمامه بالمرأة، ولا يهتم بالتحديد قدر التجسيد ولا بالألفاظ واللغة وإنما بالإيماءات وحتى الإفرازات. جسد الأسطورة يستكشف البعيد أما أسطورة الجسد فتستكشف القريب.

وقدم د. عبدالرحمن بسيسو بحثاً بعنوان «قراءة النص في ضوء علاقاته بالنصوص المصادر - قصيدة القناع نموذجاً» وتحدث فيه عن النموذج التصوري الذي اتبنى عليه البحث في مقارنته للقصيدة الحديثة، خاصة قصيدة القناع. وتحدث عن دوافع التقنع والوظائف التي يؤديها في تلك القصيدة وهو ما يجعلنا نرى شبكة التناقضات في الواقع العربي، باعتبار أن موقف الشاعر الهادف إلى فك اختراق هذه الشبكة وتفعيلها هو الأساس المحدد لطبيعة علاقاته (بالشعر وبالمجتمع) التي تمكس - من بين ما تمكس - دوافع التقنع في القصيدة. ولأن الشاعر - هو القطب دائم الفاعلية المشترك مع جميع أقطاب شبكة المتناقضات فهو متحرك داخلها وهي منسربة داخله، فهو يبحر كي يبدع القصيدة التجربة أو القصيدة الرؤيا بوصفها عالماً من المرايا البيورية الكاشفة ليصبح القناع موازياً شعرياً للشاعر الإنسان الذي يتحرك في الواقع الموضوعي ليجدد نفسه والواقع معاً.

مريد البرغوثي فقال: جميلة هي ثنائية النقد المستبد والنقد الديمقراطي لكن هل هي ثنائية.. مفروضة على الإبداع أم أنها ثنائية موازية لثنائية النص المغلق والنص المفتوح في الإبداع؟

أجاب د. شاكر عبد الحميد قائلاً:

نعم ركزنا على الانقطاع أكثر من الاتصال. هناك اتصال على مستوى أفقى مع الشعراء ورأسى مع الشعراء السابقين.. فى «أكون» والماضى معاً.. ليس هناك قطع دنيوى إذا ما استخدمنا لغة مهدى عامل ولا قطيعة إستمولوجية إذا استخدمنا لغة باشلار.

كما علق مريد البرغوثي على المداخلات بقوله: ما كتبت مجرد ملاحظات شاعر على المشهدين الشعري والنقدى، لست ناقدًا ولم أتورط فى هذا الادعاء، والثانية التى أثار إليها د. جابر قائمة فى المشهدين.. ربطتها اجتهدًا بغياب الثقة فى الذات.

كذلك قدم د. وليد منير بحثًا حول التجريب فى القصيدة، وأوضح أنه بعدما صار بعض التجريب «لعبة مفتوحة على العشوائية» والاستسهال لادعاء الجدة لابد من استحضار التجربة لتوفير مرجعية ملائمة، والحد الأدنى من الضوابط والمعايير التى تحفظ للتجريب شرفه، لأن الأمر أصبح يشبه سيركًا كبيرًا. ولأن التشظى جزء من حقيقة الوضعية الإنسانية - ما بين استلاب وبأس ونزوع للغياب، بحيث تصبح الآن، وليس فقط الآخرين، هم الجحيم - هذا التشظى والغياب يأخذ فى القصيدة العربية المعاصرة شكل القلب والتشذير وإحلال التضاد واشباع سياق النفى وغيرها مما يؤدى لأسلبة حالة العزلة وتشكيلها بصورة موازية لمضمونها وتصوير عالم فانتازى لعالمنا ويفارقه، حتى تستطيع الأنا المشظاة أو الغائبة أن تحصل على وجودها الأسطورة لتحصل على وعى ما، والحذف نوع من المحو. لن نكون مفرطين إن قلنا إنه يمثل استبعاداً لجزء كامل من الوجود الملموس ليؤكد حضوراً ما ليس ملموساً، والقلب نوع من كسر التعاقب لإفراد حضور حدث ما، كما يعمل على تأصيل عنصر المفاجأة وتدشين عجائبية الحدث، بينما القطع يمثل شكلاً

من الخوف والارتباك شئ - فى ظل ثقافة الحزب الأوحده والزعيم الأوحده والحبیب الأوحده - بما فى ذلك قراءة النص وكتابته، ويركن الجميع إلى حالة يصفها الشاعر بـ «اطمئنان القبيلة»، وهى حالة قائمة على أوهام التأكد. ثم يعرض لمدخلين فى التعامل مع النص الشعري: أولهما مدخل استبدادى مغلق يكون صاحبه رأيه فى النص قبل التعامل معه؛ إذ لا يفكر فيما يرى بل يرى ما يفكر فيه، ويتضمن هذا ازدواجية تحويل الإيديولوجيا إلى ذائقة جمالية أو العكس. ويهرع أصحاب هذا الاتجاه إلى أى شاعر كبير لدى كتابته لقصيدة جديدة حتى وإن كانت رديئة مهملتين ومصنفتين.. وهو أمر لا بوصف بأنه أقل من سلوك عصاة سعيده. أما المدخل الثانى فديمقراطى طازج يتعامل «ببراءة» - نسبية - مع النص، مدركاً أنه لا وصفة أو أحكام مسبقة فى الفن، ويشير الشاعر إلى تناقض بعض الشعراء والمبدعين مثل موقف العقاد من شوقي ثم إهداره قيمة ذلك التمرد والاجترار لدى إحالته لاقتراح صلاح عبدالصبور الشعري إلى لجنة النشر «للاختصاص». وأخيراً يدعون الشاعر إلى إجادة قراءة القلب.. لنتخبر جدارة كل نص على حدة.

وقد علق كمال أبوديب على تلك الورقة قائلاً: هذه شهاده شخصية فيها الكثير من توهج اليقين والقلق حول مستقبل الإبداع العربى، لكن الآراء فيها طرحت بيقينية مذهلة فى درجة الوثوقية التى تجلت فيها. ولو عرفت الورقة مثل القلق الذى نحياء لكأنت أكثر إثارة الأسئلة.

وعلق د. عبدالله الغدامي بقوله: المشروع الذى تتصدى له شهادة مريد هو نقد النقد... فكيف نتعامل مع الخطابية بخطابية.. بل وعمومية. خطاب مريد موغل بتشاؤميته. فهو يأتى للخطاب النقدى كهجاء وكأننا لازلنا فى خيمة التابعة لم نبرحها.

وعلق د. جابر عصفور على تلك الجلسة قائلاً: ها نحن أمام جيل يقول أجراً مما كنا نقول. ثم سأل د. شاكر ألم نركز على الانقطاع أكثر من الاتصال؟، وإذا ما درسنا تكوين الجملة فى شعر عبدالمنعم رمضان مقارنة بمثيله فى شعر أدونيس هل نظل فرضية الانقطاع قائمة؟ أما عن ورقة

من أشكال «الربط»؛ بحيث تصبح الوحدة التركيبية أكثر بروزاً، ونلاحظه في فن السينما. أما التشذير فهو تفكيك لوحدة العبارة أو الصورة وهو تشكيل بصرى مواز لمفهوم التبعض. وإحلال الشيء في نقيضه هو ما نعينه بإحلال التضاد وهو قادر على توليد صورة شعرية مذهشة لكنها مشحونة بطاقة سلبية تنسف الشيء نفسه. وتكرار التقابل والتضاد مشبع بالحركة الدورية لقوانين توليده، أما التضليل فهو ما يمكن أن نسميه الاختباء والكمون. سعدى يوسف ومحمد الماغوط ومحمود درويش ومحمد عفيفي مطر وعبد الوهاب البياتي هم بعض من أتباعهم بحسب هذه المفاهيم.. فالحقيقة مثناة كما ينهنا هيراقليدس ومختبأة، ولا بد من تفشير اللحاء للوصول إلى مكمنها.

وقدم الشاعر حلمي سالم كلمة موازية حول الموضوع ذاته طارحاً لبعض الملاحظات والأفكار المرتبطة بعموم حركة التجريب الشعرية العربية فأوضح أن ثمة تطرفات وتزايدات وقعت على حركة التجريب الشعرية العربية المعاصرة من رواد تجربة الشعر ونقادها، قبل ظهور الموجة الوسيطة التي تشمل حركة شعر السبعينيات ثم الموجة المتأخرة أي جيل الثمانينيات والتسعينيات، وعرض في السياق لفكرة الغموض والشكلائية والضرورات الحضارية والجمالية والسياسية للتجديد. لكن التزايدات في رأى الشاعر تنبع من مقولات من نوع «لآباء لنا وأبناء بدء وقطع وانقطاع»، ولعل من آثار الإفراط في اللعب النعوى كان تدمير النص والقارئ معاً، هذا إلى جانب وقوف بعض شعراء هذه الحركة الوسيطة عند ما أنجزوه مما أعطى الإيحاء بأن الحركة قد استنفدت أغراضها، وهو ما ليس صحيحاً. وزاد المشكلة تعقيداً تصور أن النثر معيار وشرط لما هو حدائي وشعري، فوقع أصحاب هذا الاتجاه في التطرف نفسه الذي وقع فيه من اشتراطوا علاقة الشعرية بالوزن - رغم أن شرط الشعر هو الشعر. يضاف إلى هذا وهم الاعتقاد أن لا قضية في الشعر الجديد؛ إذ إنه لا شعر - في رأى حلمي سالم - بلا إيديولوجيا.. ودعا الشاعر إلى الابتعاد عن مقولة قتل الأب، لأن الوقوف «في ساحة مليئة بجثث الآباء أمر لا شرف فيه ولا شعر فيه».. كما دعا إلى الخروج من الحزبين المسيطرين على تقييم إنجازات المشهد الشعري، مابين حزب تأليه أدونيس وحزب هدمه.

اعترض الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس الذي ترأس الجلسة بأنه حتى هذه اللحظة مازالت الحوارات تدور في فلك محدد. وأتينا نسمع حديث الشرق عن الشرق بينما في المغرب العربي هناك جزء أساسي من إنتاج المنطقة العربية ثقافياً، وأكد أن هذه ملحوظته بوصفه قارئاً.

وبدأ الشاعر رفعت سلام بعدها قراءة ورقته التي بين فيها أن مصطلح قصيدة النثر استخدم ربما للمرة الأولى في مجلة «شعر» نقلاً عن سوزان برنار قبل أن تختصر كتابات أنسى الحاج خصائص هذه القصيدة. وإلى جانب أن استجابتنا لها مفتوحة المعرفة، فإن السلبية الأخرى تنبع من أخذنا لكل كلام برنار عن قصيدة النثر الفرنسية من أيام بودلير ورامبو على أنه مطلقة بديهية أو حقيقة غير قابلة للنقاش. السخيف أن تتخذ نصوص أنسى الحاج وأدونيس طبيعة وثنية إلى جانب موجة عارمة جرفت منذ الستينيات بعضاً من أساطير الكتابة التفعيلية، ولأن توجد رؤية نظرية، ترجمة أو اجتهداً. وتقف هذه النصب كعلامات، استفهام وتعجب على وضعية ثقافية معينة. لا يجب أن ننكر أن مصطلحات برنار التي هي مرتكزات خطاب أدونيس. ورغم أنها تمتلك فاعلية تأسيسية، فإن فاعليتها بالوساطة عبر مجلة «شعر» ومصادفة صدور الكتاب بعد تأسيس المجلة نشي بأنه ربما صدر لهذا الغرض ولا شيء آخر. ولكن هل هي مصادفة خلو الأعداد الأولى من المجلة من أية مقارنة لهذه الأفكار...؟ ثورة الشعر الحديث لعبد الغفار مكاوي يكاد يتقابل مع كتاب برنار لكنه لا يعبر عن الرفض والفهم في التعامل مع القضية من حيث الوجود الأنطولوجي. إن الواحدية هي النموذج الذهني الأعلى في التعامل مع قصيدة النثر، وهذا الوضع يؤدي إلى أحد أمرين: الحذف أو الصمت. ولعل الأجهزة والمؤسسات المصرية - ولا نقصد فقط التعليمية - لها دور في تسييد شكل معين للقصيدة على حساب غيره، فلغة إبراهيم شكرالله في قصيدته قد أفلتت إلى الهبولى وافتقد الحضور الشعري لفترة طويلة، رغم أن ذلك ضمان الفاعلية. هل قصيدة النثر قصيدة أم لا؟.. هذا لازال تياراً. لقد اختصرت معركتها إلى معركة حول التفعيلة. البعض ممن دافعوا عن صلاح عبدالصبور يأخذون

مواقف عزيز أباطة حيال قصيدة النثر. كما يقول ماركس إذن «التاريخ يتكرر لكن المرة الثانية فى صورة مهزلة».

ثم قدم د. حاتم الصكر بحثاً بعنوان «قصيدة النثر: الاعتبارات النصية وإجراءات التلقى» أوضح أنه لجأ فيه للتاريخية. مؤكداً أنه لابد من معاينة ما أسماه بخطايا القصيدة النثرية، وأنه لا يتفق مع الشعاعين محمد بنيس أو حلمى سالم فى كونها بدأت منذ الأربعينيات والخمسينيات؛ لأن هذا لا يعطينا عمراً كافياً لتطورها الزاخم فى لغتنا..

وأول الخطايا برأى د. الصكر تأتي من الخطاب النقدي العربى نفسه، ثم هناك الجيل الأول لكتابات هذه القصيدة. ويشير الباحث إلى «المقدمة الخطيئة الشهيرة لأنسى الحاج الذى كان تنظيره لنفسه أساساً» إلى جانب طريقة الرواد الأوائل فى بحث جوانب المعرفة العميقة الهادفة إلى إعطاء صدمات للقارئ تعمق المقولات المعاكسة. وهنا يتساءل الباحث: مامعنى أن يقولوا نحن لا تراث لنا؟! وكل هذا بشييرة مخيفة. ثم ذكر كتباً لسامى مهدى ومحمد باروت ورأى أنها عانت من شيئين وهما يكتبان عن الحداثة: الاهتمام بالجانب التاريخى عند الأول وطبقية المعنى عند الثانى. مما أدى إلى الوقوع فيما يسميه أدونيس «وهم النثر»؟ فخلقنا بالفعل «حاضنات وهمية» لها مما ولد شيئاً آخر. فهى تكتب كأنها هى قصيدة واحدة والقارئ بدوره لم يغير من منظور قراءته المهووس بالبحث عن معنى. ويذكرنا د. الصكر بأن المحددات التى تحدد استقبال النص الشفاهى مازالت تحكم النص الكتابى، مما أخر هذه القصيدة كثيراً. كذلك، هى رفضت لدواعى إيديولوجية، ثم إن سك المصطلح احتاج لبعض التعديل من أدونيس وغيره مما أنتج تشوشاً كبيراً. ويقترح الباحث تحديد مستوى النص بافتراض أبنية أخرى وهو التصور الخطى للقصيدة بدءاً من العنوان والكتابة والزمن. موجهاً القراءة هذه تعضى النص شكلاً. إنها تحتاج لهذا التعين شريطة أن يكون الشاعر على وعى بما يفعل. وجود السرد فيها يتطلب قراءة من هذا النوع - مدعوماً بالضمير الأول. كل هذا يجب أن يساعدنا على قراءتها سردياً. يجب أن نسعى لمحاولة الفهم المبرأ لهذه القصيدة.

واعترض د. محمود الربيعى ود. عبدالغفار مكارى على مضمون «الرسالة» التى تتضمنها ونشأها قصيدة النثر - إن كان ثمة رسالة بحسب ماذهبوا - داعين شعراء هذه القصيدة إلى التفكير فى رجل الشارع العادى ومجمعين على المعاناة فى قراءة إشراقات رفعت سلام. لكن د. الصكر أكد أن القارئ العادى ليس مقياس قراءة الشعر؛ لأنه لا يفهم حتى أبسط القصائد!

وانتقد د. أحمد كمال زكى فى بحثه «قصيدة النثر: تجريب أم تخريب» آليات فى هذه القصيدة التى وظفت مفهوم الرّفص للنيل من الحداثة وجمال النص معاً، والث كثير الذى أصبح مرتبطاً بما ينسب لهذا الشكل الأدبى. بينما افترض الناقد اللبنانى بول شاؤول بدوره - فى بحث مطول - على استمرار السجال باعتبار أن ٩٩٪ من شعراء لبنان اليوم يكتبون هذه القصيدة ولم يعد الأمر محل جدل كما هو الحال - لا يزال - حولها فى مصر. وأكد أن تاريخ قصيدة النثر العربية بعيد جداً وغائص فى التراث بينما خصائص هذه القصيدة بالشكل الذى حددته برنار تنهدم يوماً بعد يوم وقد يسلبها هذا المعيارية.

وعلق الأستاذ محمود أمين العالم على القضية فى صورة ملاحظات، مؤكداً أن سيادة مصطلح التجريب على التجربة يشى بسيادة رؤية منهجية محددة تثير قلقه، فالتجريب بالمعنى المعرفى عملية إجرائية تدخل عليها أمور مثل الغائية والاصطناع والقصد - ولا يمكن إنكار هذا على حد قوله - وعندما نتحدث عن التجريب فى الشعرية الحداثية بقصد بها التجريب الذى هو نقطة البدء فى عملية الإبداع ذاتها. إن مفهوم التجريب الحالى فى بعضه ربما يكون أقرب لاصطناع التجربة الإبداعية. إذ ثمة منهجية ألسنية تغلب الدال على المدلول. هذا موجود فى الكثير من الإبداع الشعرى لأنه يكون منشغلاً بالشكل. وعند البعض يتطرف الأمر فيبلغ الحرص على اللامعنى ويستند هذا إلى رؤية إستيمولوجية وضعية للوضع الانسانى لاترى فيه إلا كل ماهو متشظى. ولما كان الأمر هكذا يصبح مفهوم الإبداع مرادفاً لمفهوم القطيعة مع كل ماهو قائم، وهذا يفتح بدوره الباب أمام الغموض الحداثى إلى حد الإعتماد والابتذال، لكن - وهنا حاول العالم

الجراح وعباس يعضون وصلاح فائق وزكريا محمد وسيف الرحبي وسركون بولص، وأكد أنه ليس القصائد القصيرة وحدها التي تصلح كنماذج لقصيدة النثر.

وأمام محور ترجمة الشعر فقد قدم بشير السباعي ورقة بعنوان «المرجم ممثلاً - ترجمة الشعر: تجربة شخصية» أبرز فيها أن تجربة الترجمة كانت اعترافاً بالآخرية.. تدعى تسامحاً لا يتعامل مع أية تحييزات شوفينية وهذا مستوى - في تقدير الباحث والمترجم السباعي - لا يمكن امتلاكه إلا إذا كنا جديرين بتحديثه. وأضاف: «من يترجم قصيدة شموع لكفافيس لا بد أن يشعر أنه نزيل شارع ليسوس بالإسكندرية... وبعض مترجمي شكسبير الروس أحسوا أنهم ليسوا أقل من شكسبير. ورغم الوشائج السريالية الحميمة بين جورج حنين وجويس منصور فإن أصواتهما تظهر مختلفة في ترجماتي. والحقيقة أن حضور المترجم يكمن في ذوبان ذاته في الأخيرة، وهو الوحيد الذي يهني نفسه عندما نقول له «لم نشعر بوجودك». والمهارات النوعية تختلف، فما هو مطلوب من مترجم سونيتات شكسبير يختلف عن المهارات التي تتطلبها ترجمة رباعيات الخيام. كذلك يفرض تغيير الأزمنة صيغاً جديدة من الترجمات لما ترجم، لأن كل مترجم يترجم تحديداً لمعاصريه وليس لأجيال قادمة.

وقدم الدكتور محمود على مكي شهادته فيما يتعلق بترجمة الشعر تاركاً - كما أوضح - النصوص الأخرى من مسرحية ورواية ومقال مما ترجمه إلى الإسبانية - وموصفاً الترجمة على أنها فن ومران طويل يتعين عليه التزام الأمانة والسعي لإعادة الخلق الأدبي وتمكن من اللغتين المنقول عنها والمنقول إليها. ويشير د. مكي إلى تصنيف الشاعر والناقد الإنجليزي درايدن لترجمة الشعر والذي تحكمه ثلاثة مذاهب: أولها الترجمة أو النقل الحرفي أي Metaphrase للألفاظ في سياقها الأصلي، وثانيها نقل المعاني فقط، بغض النظر عن نسق الجملة أو انتظام الكلمات في العبارة أي Paraphrase، والثالث إعادة سبك العبارات بل القصيدة ككل إذا مادعت الحاجة بحيث يمكن تقديم المثلث العملي الأصلي باللغة المترجم إليها، ويطلق عليها درايدن مصطلح Imitation أو محاكاة الشاعر، ويمكن أن يصبح ما اقترحه

أن يكون محدداً - الإبداع غموض لكن اللعب اللفظي بلا دلالة أو فقط لادعاء التهويم هو سمة الكثير من الإبداع الراهن - الذي بلا شك تتراوح مستوياته بين التسطح والرصانة.

وحاول فخرى صالح في بحثه «قصيدة النثر العربية - الإطار النظري والنماذج الجديدة» إلقاء الضوء على تسلسل المعايير النظرية ومدى ملائمتها للحكم على مدى شعرية قصيدة النثر. وأوضح أن هذه القصيدة تنسب إلى أفق الماشقة والترجمة في التعامل مع الآخر؛ إذ رغم مرور ما يزيد على ثلث قرن من ظهور هذه القصيدة على صفحات المجلات إلا أن التأصيل النظري لها لم يتحقق بشكل كاف أو مواز للاعتراف النقدي الذي حققته قصيدة التفعيلة. والذائقة العربية - فيما يرى الباحث - لازالت فاصلة بشكل قاس وصارم بين النثرى والشعري. وأوضح فخرى صالح أن ظروف الرفض التي مرت بها قصيدة النثر العربية لازالت تعانيتها أختها العربية، كما أن التصور الضيق للشعرية جعل الشاعر يرفض الوسائل الآلية في الشعر الموزون المقفى ويتغنى توافقات سرية أكثر جمالاً. سوزان برنار اعتمدت شروطاً جديدة (وقتتها بحسب تعريفها) لتحقيق الشعرية في قصيدة النثر الغربية مثل الوحدة والجمانية والإيجاز وكلية التأثير، وهذا المفهوم الأخير ينتسب إلى تحليل الشاعر والقصاص الأمريكي إدجار آلن بو الذي رأى في القصيدة الطويلة تناقضا في المعاني. وقد نقل هذه المفاهيم أدونيس والحاج أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات. أنسى الحاج كتب ما يشبه المقدمة التبشيرية في كتابه (لن) حيث أعاد حروفاً بحرف ما قالته برنار. ثم وسع أدونيس هذه الظروف وحاول ربط تحليله لهذه القصيدة بالمفاهيم العربية في النقد معيداً للأذهان الخطاب الصوفي، بالإضافة إلى ظروف حاتم الصكر وصلاح فضل وكمال أبو ديب، حيث يركزون على كون الصورة الشعرية هي الوحدة الأساسية المؤسسة في قصيدة النثر، حيث يتحدث أبوديب عن «التعويض النبوي» ويتحدث فضل عن «التعويض الشعري» في تحقيق شرعيتها، وعليه فهذه القصيدة تتميز باعتماد لغة المفارقة وجمالية الحد الأدنى في تعبير برنار. ثم عرض الباحث تحليلاً سريعاً لنماذج من قصائد نوري